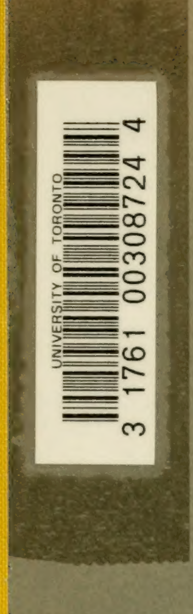

UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00308724 4

UNIVERSITÉ DE PARIS — FACULTÉ DE DROIT

DE L'ENGAGEMENT THÉATRAL

THÈSE POUR LE DOCTORAT

Présentée et soutenue le Mercredi 25 Avril 1906, à 1 heure

PAR

Émile BORNAY

ATTACHÉ AU CABINET DU PRÉSIDENT DU CONSEIL GARDE DES SCEAUX
MINISTRE DE LA JUSTICE

Président : M. A. LE POITTEVIN.

Suffragants : MM. GARÇON, *professeur*.
TISSIER, *agrégé*.

PARIS
LIBRAIRIE NOUVELLE DE DROIT ET DE JURISPRUDENCE
ARTHUR ROUSSEAU, ÉDITEUR
14, RUE SOUFFLOT ET RUE TOULLIER, 13

1906

THÈSE

POUR LE DOCTORAT

La Faculté n'entend donner aucune approbation ni improbation aux opinions émises dans les thèses ; ces opinions doivent être considérées comme propres à leurs auteurs.

UNIVERSITÉ DE PARIS — FACULTÉ DE DROIT

DE

L'ENGAGEMENT THÉATRAL

THÈSE POUR LE DOCTORAT

L'ACTE PUBLIC SUR LES MATIÈRES CI-APRÈS

Sera soutenu le Mercredi 25 Avril 1906, à 1 heure

PAR

Émile BORNAY

ATTACHÉ AU CABINET DU PRÉSIDENT DU CONSEIL GARDE DES SCEAUX
MINISTRE DE LA JUSTICE

Président : M. A. LE POITTEVIN.

Suffragants : MM. GARÇON, *professeur.*
TISSIER, *agrégé.*

PARIS

LIBRAIRIE NOUVELLE DE DROIT ET DE JURISPRUDENCE

ARTHUR ROUSSEAU, ÉDITEUR

14, RUE SOUFFLOT ET RUE TOULLIER, 13

1906

INTRODUCTION

Ce petit travail ne s'imposait nullement et ce n'est pas dans le noble but de combler une lacune que son auteur en a conçu le plan.

Il existe en effet sur les engagements d'artistes des livres remarquables et complets, auxquels on ne saurait reprocher qu'un seul défaut : celui d'avoir un peu vieilli : le plus récent d'entre eux « le Code des théâtres » de Constant date de 1882.

Or, depuis quelques années, la jurisprudence a rendu un nombre considérable de décisions sur les rapports juridiques qui naissent du contrat d'engagement. Que l'on attribue cette pléthore de procès, comme M. André Georges Carrey (1) à « l'incertitude dans laquelle se trouvent les parties sur l'étendue de leurs devoirs et de leurs obligations respectives » ou bien à la disproportion qui existe entre les droits des artistes et les lourdes

1) De l'Engagement théâtral. Thèse A. Rousseau, éd., Paris 1903.

charges qui leur sont imposées par les contrats (1), c'est là un fait très remarquable et nous avons pensé qu'il était intéressant de réunir toutes ces décisions et de dégager les principes essentiels de cette jurisprudence presque exclusivement prétorienne.

(1) Voyez Raoul Davray. Tribulations de Thespis chez Thémis. p. 2.

LÉGISLATION

Décret du 13-19 janvier 1791.

Décret du 19 juillet, 6 août 1791.

Décret du 21 frimaire an XIV.

Décret du 8 juin 1806.

Décret du 29 juillet 1807.

Décret du 30 juillet 1850.

Loi du 2 novembre 1892 (art. 8).

Circulaire ministérielle du 25 juin 1904.

BIBLIOGRAPHIE

AGNEL. — Code manuel des artistes dramatiques, 1851.

CARREY (André-Georges). — De l'engagement théâtral, thèse 1903.

COLRAT DE MONTROSIER. — Les Problèmes du Droit dans le théâtre contemporain, 1897.

CONSTANT. — Code des théâtres, 1882.

DAVRAY (Raoul). — Tribulations de Thespis chez Thémis, 1905.

DESEURE. — Le Droit et le Théâtre, 1895.

DUBOSC et GOUJON. — L'Engagement théâtral.

GUICHARD. — De la législation du théâtre, 1880.

HESSE (André). — Code ratique du théâtre, 1903

LACAN et PAULMIER. — Traité de la législation et de la jurisprudence des théâtres, 1853.

LAMACHE. — Etude historique et juridique sur les spectacles et sur la condition légale des acteurs chez les Romains. Paris, 1861.

MOLINARI (de). — Des théâtres, 1861.

SERRIGNY (de) — Des spectacles et des jeux publics dans l'Empire romain du VI au V.e siècle, 1862

SIMONET. — Traité de la police administrative des théâtres de la ville de Paris, 1850.

VIVIEN et BLANC. — Traité de la législation des théâtres. Paris, 1830.

VULPIAN et GAUTHIER. — Code des théâtres. Paris, 1829.

— Examen d'un arrêt du 17 avril 1856 intervenu sur l'application du Décret du 30 décembre 1852 sur la police des théâtres. *Revue Critique*, t. VIII, p. 506.

TITRE I

LE CONTRAT D'ENGAGEMENT. — SA FORME ORDINAIRE SA NATURE JURIDIQUE

CHAPITRE PREMIER

LE CONTRAT D'ENGAGEMENT

§ 1. — Sous quel aspect se présente le contrat d'engagement.

L'acteur qui veut tirer parti de son talent s'adresse le plus souvent à une agence dramatique qui le met en rapport avec un directeur. Si ses conditions sont acceptées, il apposera sa signature au bas d'un acte d'engagement imprimé d'avance contenant des clauses qui lui sont en quelque sorte imposées par le directeur (1).

Ces clauses varient peu avec chaque théâtre et l'ordre seul diffère dans lequel elles sont énumérées: cer-

(1) M. Raoul Davray (*op. cit.*, p. 59 et s.), nous apprend qu'au XVIIe siècle « le contrat de société entre comédiens était un contrat « solennel fait et passé ès-études de notaires. »

B. — 1

taines d'entre elles, cependant, ont une importance capitale et nous paraissent indispensables à la formation du contrat : de même qu'une vente n'est parfaite qu'après la fixation du prix de l'objet vendu, de même un contrat d'engagement n'est valable que s'il mentionne le chiffre des appointements dus à l'artiste. L'indication de l'emploi et celle de la durée de l'engagement, sans être aussi essentielles, figurent néanmoins dans tous les contrats. Quant à la fixation d'un dédit, il faut plutôt la considérer comme une mesure de précaution destinée à assurer les obligations des parties que comme un des éléments essentiels de l'engagement (*contra* Trib. Lyon, 30 janvier 1880. Ann. prop. ind. 1883, p. 63) (1).

C'est donc par un écrit que l'engagement sera conclu le plus généralement : mais cet écrit n'est pas indispensable à la validité de l'engagement. Dès que les parties ont donné expressément leur consentement et que leurs volontés se sont rencontrées sur les points principaux, l'engagement doit être considéré comme définitif et l'écrit n'est plus qu'un moyen de s'en réserver la preuve.

La pratique nous offre d'ailleurs de très nombreux exemples de contrats d'engagement conclus par l'échange de propositions verbales ou par la correspondance (V. deux

(1) Voy. trib. Seine 10 août 1896. *J. le Droit*, 11 août 1896 qui décide que les appointements doivent être formellement fixés pour que le contrat soit valable. Trib. Seine, 7 mars 1904 (*Moniteur judiciaire* de Lyon, 24 mars 1904) qui décide que l'engagement d'un artiste renommé pour un role déterminé est valable dès que les indications essentielles sont réglées.

jugements du trib. comm. Seine du 7 février 1850. *Le Droit*, 8 février 1850 — et du 1er avril 1851 — *Gaz. des trib.* 2 avril 1851) (V. aussi C. Bordeaux, 17 janvier 1870, cité par Constant p. 81, qui admet comme moyen de preuve des présomptions « graves, précises et concordantes »).

Est valable notamment l'engagement conclu par simple télégramme, pourvu toutefois qu'il soit acquis que les consentements ont été à un même moment coexistants. Si, par exemple, comme dans l'espèce soumise à la Cour de Bordeaux, le 17 janvier 1870, l'une des parties change d'avis après avoir envoyé par télégramme son consentement et qu'elle ne se trouve plus dans les mêmes dispositions au moment précis où l'autre partie recevant le télégramme adhère à la proposition qui lui est faite, le contrat ne prendra pas naissance : car il est alors impossible de dire qu'il y a eu coexistence des deux consentements.

Un attendu de cet arrêt est à détacher.

« Attendu qu'il n'est même pas indispensable que le changement de volonté soit manifesté par une seconde lettre au destinataire lui-même, qu'il suffit qu'avant la lecture de la lettre contenant l'offre, il soit certain et établi que la volonté de l'offrant avait changé, pour que le contrat soit considéré comme n'ayant pas pris vie, car au moment de se former, il aura été privé du consentement essentiel de l'une des parties, l'un des deux acceptant ce que l'autre n'offrait plus au même moment. »

Si ce raisonnement est impeccable sur le terrain juridique, il a le grand tort de favoriser l'instabilité des contrats. La Cour n'exige même pas que le changement de volonté soit prouvé par une lettre ou un télégramme expédiés avant la lecture de la première lettre : il suffit, dit-elle, que ce changement de volonté soit prouvé de toute autre façon.

Notre manière de voir est toute autre et nous pensons qu'un engagement conclu par lettre doit être considéré comme valable dès le moment même où le destinataire a pris connaissance des propositions à lui faites et qu'il déclare y adhérer. Il est vrai que l'expéditeur a pu changer d'avis dans l'intervalle, mais on ne doit pas en rendre responsable le destinataire. Le seul moyen de revenir sur un consentement donné par lettre est d'envoyer un télégramme qui arrive avant la lettre : car alors il est bien vrai de dire que les consentements n'ont pas coexisté.

§ 2. — Nature juridique du contrat d'Engagement.

Essayons de préciser maintenant, par l'analyse de ses éléments juridiques, la nature du contrat d'engagement.

C'est un acte civil pour l'acteur. — L'acteur d'une part, met à la disposition du directeur son temps, son travail et son talent, s'engageant à se dévouer de la façon la plus complète « au bien général de l'entreprise ». De son côté

le directeur promet de lui verser, à des périodes déterminées, les appointement stipulés. En d'autres termes, l'artiste échange son travail contre un salaire, tout comme l'ouvrier qui loue ses services au chef d'industrie.

Le contrat d'engagement est donc au premier chef un louage de travail qui est essentiellement de nature civile. (Cassation, 24 février 1864. Sirey, 64. 1. 59. Cour de Paris, 20 juin 1863. S. 63. 2. 254) (1). La doctrine et la jurisprudence sont aujourd'hui unanimes sur ce point : « En signant un acte d'engagement, dit Constant, dans son Code des Théâtres (2), l'artiste ne contracte vis à vis du directeur de théâtre qu'un engagement purement civil, soumis à toutes les règles du droit civil qui régissent tous les contrats. »

Il y a cependant un caractère de l'engagement qui diffère sensiblement du louage de travail ordinaire : nous voulons parler de la très grande élasticité des appointements touchés par l'artiste : alors que la différence des salaires des différents ouvriers d'une usine sera le plus souvent peu appréciable, cette différence sera considérable si l'on compare les appointements des artistes en renom et ceux des débutants ou des second rôles : les chanteurs célèbres, les comédiens en vogue exigent mille francs par soirée, et de bons acteurs de deuxième

(1) V. également Cass. 8 déc. 1875. Sirey 1876. 1. 25. D. 76. 1. 359; Lyon 6 février 1857. Sirey 57. 2. 560. D. 57. 2. 220; Montpellier 25 mars 1862. S. 62. 2. 270. D. 62. 2. 260.

(2) Constant, p. 88).

rang se contentent de deux cents francs par mois.

C'est évidemment ce caractère qui le distingue, aux yeux de la jurisprudence, du louage de services proprement dit, c'est-à-dire du louage de domestiques, prévu par l'article 1780 du Code civil, modifié par la loi du 27 décembre 1890. Il n'y a cependant entre ces deux contrats que cette différence, et il faudrait se garder d'en exagérer les conséquences. Les éléments du contrat restent les mêmes des deux côtés : ce qui varie c'est l'étendue, la portée de l'un de ces éléments. Le tribunal du Havre (17 août 1892, Rec. Le Havre, 92. 1.196) a sans doute attribué à cette différence plus d'importance qu'il ne convenait, en rejetant l'application de l'article 1780 à l'engagement d'un artiste. C'est au contraire sur ce texte que le tribunal de la Seine, dans un jugement du 10 mai 1904 (*Gazette des Tribunaux*, 19 août 1904) s'est appuyé pour annuler un contrat d'engagement signé sans détermination précise de durée.

Ce n'est pas une société. — Le contrat d'engagement théâtral est donc de nature essentiellement civile et il doit être régi par l'article 1780 du Code Napoléon. On a autrefois contesté ce qui est devenu maintenant incontestable, et on a voulu y voir une sorte de société, dont les signataires seraient des commerçants.

Cette opinion avait à une certaine époque rencontré dans la doctrine et la jurisprudence un accueil favorable et il n'est peut être pas sans intérêt de l'exposer brièvement, d'autant que, dans certains théâtres, les acteurs re-

çoivent en sus de leurs appointements mensuels un tantième des bénéfices, et qu'on peut se demander dans ce cas si on se trouve réellement en présence d'une véritable société.

Une distinction est nécessaire : il importe, en effet, de ne pas confondre l'acte d'engagement qui est signé dans des conditions normales au point de vue du salaire et de la durée avec le contrat auquel les parties ont voulu donner le caractère d'un acte de société.

Pour le premier l'idée de société, bien qu'elle soit assez séduisante au premier examen, doit être écartée nettement : il y a bien un apport de la part de chacun des contractants — de l'acteur qui apporte son talent — apport en industrie, pour employer les termes du droit commercial — et du directeur, apport en nature. Mais ce qui constitue surtout le caractère distinctif des sociétés commerciales c'est le partage des bénéfices : or, le contrat d'engagement est conclu en vue d'un salaire, et cette idée d'une rémunération fixée d'avance est absolument incompatible avec l'idée de société.

Il faut même considérer comme un louage de travail, le contrat d'engagement en vertu duquel l'acteur aurait droit, en sus de son salaire, à une part des bénéfices encaissés par le directeur à compter d'un taux déterminé. (Voy. Trib. Seine, 19 mars 1902. Ann. de Droit comm. 1902, 1re partie, p. 77.) L'ouvrier ou le commis qui reçoit de son patron un salaire augmenté d'un tantième des bénéfices ne devient pas, par ce fait même, un associé du pa-

tron : le caractère principal de sa fonction, qui est d'être salariée, n'en subsiste pas moins.

Mais il arrive quelquefois que le directeur et les acteurs aient réellement l'intention de constituer une société véritable avec partage proportionnel des bénéfices. Dès que les formalités prescrites par le Code de commerce sont observées, ces sociétés sont évidemment valables, et l'artiste n'est plus alors un salarié, mais un véritable associé.

C'est ainsi que le tribunal de la Seine, dans un jugement du 14 décembre 1903 (*Journal Le Droit* du 16 décembre 1863), reconnait, après examen des statuts, la qualité de société aux concerts Colonne et condamne à des dommages-intérêts, par application de ces statuts, le musicien qui avait rompu son engagement sans observer les formalités prescrites par l'acte de société.

C'est un acte de commerce pour le Directeur. — Si nous envisageons maintenant l'acte d'engagement du côté du directeur, ce n'est plus un acte civil.

Aux termes de l'article 632 du Code de commerce, en effet : « La loi répute acte de commerce... toute entreprise de spectacles publics ». Le directeur de théâtre est donc de par la définition formelle du législateur, un commerçant et par suite tous ses actes, tant principaux qu'accessoires, relèvent de la juridiction commerciale.

Le contrat par lequel le directeur engage son personnel est d'ailleurs un des actes principaux de sa fonction. Le choix heureux d'acteurs applaudis par le public, les

engagements sensationnels des noms les plus célèbres sont une condition essentielle du succès de l'entreprise.

Il y a là en quelque sorte une spéculation de la part du directeur qui escompte, en recrutant de bons interprètes, le succès futur d'une pièce et les recettes fructueuses.

En résumé, l'acte d'engagement a une nature mixte : s'il laisse l'acteur sous l'empire du droit commun et ne fait pas de lui un commerçant, il est au contraire purement commercial pour le directeur de théâtre.

Nous aurons plus loin l'occasion de tirer de cette double nature d'intéressantes conséquences au point de vue de la compétence des tribunaux et des moyens de preuve qui sont permis aux parties.

TITRE II

DE LA CAPACITÉ REQUISE EN MATIÈRE D'ENGAGEMENT THÉATRAL

Généralités.

Il semble au premier examen que les questions de capacité en matière d'engagement théâtral doivent être entièrement régies par les principes de Droit commun. Vouloir s'engager au théâtre, c'est en somme chercher à gagner sa vie honnêtement, c'est exploiter un talent qu'on a eu sans doute beaucoup de peine à développer et en tirer revenu comme l'ouvrier d'un simple travail manuel.

Mais si on descend plus au fond des choses, certaines considérations un peu spéciales viennent éclairer le problème d'un jour nouveau.

Si l'existence des artistes dramatiques est pénible et laborieuse, elle est aussi la plupart du temps, agitée et irrégulière. La familiarité excessive qui règne au théâtre, le relâchement fatal des mœurs amènent presque inévi-

tablement les artistes à jeter par dessus bord les principes les plus élémentaires de la morale et à ne pas attacher aux institutions sociales les plus sacrées, comme la famille et le mariage, toute l'importance qui leur est due.

C'est sans doute pour ces raisons que le métier d'acteur était si décrié il y a seulement un demi-siècle. Il n'était pas admis alors que les jeunes gens de bonne famille suivent les cours du conservatoire, et lorsqu'une vocation précoce se déclarait au sein d'une famille bourgeoise, le jeune artiste était irrémédiablement déclassé aux yeux sévères de ses parents.

Les temps ont un peu changé depuis; l'indulgence du public est devenue plus aimable et la liberté des jeunes gens plus complète. Il est permis toutefois de penser que si l'acteur ne jouit plus de nos jours de la mauvaise réputation qu'il avait autrefois et que, si les préventions des bourgeois de la troisième république s'effacent peu à peu devant les progrès chaque jour plus accusés d'une éducation plus large, la carrière théâtrale est au nombre de celles qui ne peuvent être embrassées que par des hommes pleinement capables et qui soient en état de se rendre un compte exact de leurs obligations et de la responsabilité qu'ils vont encourir.

Principes généraux. — Les incapables, c'est-à-dire d'une façon générale les mineurs et les femmes en puissance de mari, ne pourront s'engager au théâtre qu'avec l'autorisation de leurs représentants légaux. Tel est le principe: nous allons en dégager nettement les consé-

quences et voir quelles sont les modifications que l'on doit apporter au droit commun, en raison de ce caractère un peu spécial de la profession d'artiste, en raison aussi de ce fait que l'obligation contractée par l'acteur est une obligation de faire, où le caractère éminemment personnel du talent de l'acteur est seul pris en considération.

CHAPITRE PREMIER

LES MINEURS

1. — Les Mineurs non émancipés.

Le principe. — Les mineurs peuvent contracter un engagement théâtral s'ils sont assistés des personnes sous la protection desquelles la loi les a placés : le père de famille ou le tuteur. Si c'est le mineur lui-même qui intervient personnellement dans la conclusion du contrat, il devra justifier d'une autorisation expresse ou tacite de son père ou de son tuteur ; si au contraire c'est le représentant légal qui conclut l'engagement pour le pupille, la présence de ce dernier est absolument indispensable.

Tels sont, résumés en quelques mots, les principes qui régissent l'engagement des mineurs. Entrons maintenant dans l'examen approfondi de ces différentes règles de droit.

1° *L'assistance des représentants légaux est indispensable.*

Et d'abord l'engagement d'un mineur ne peut produire tous ses effets que s'il est conclu avec l'autorisation des

personnes que le législateur a préposées à la garde de l'incapable. La doctrine et la jurisprudence sont unanimes sur ce point : « Pour qu'un engagement théâtral soit valable, dit Constant, p. 88, il faut avant tout qu'il soit intervenu entre des personnes capables de contracter », et plus loin : « un mineur non émancipé qui contracte un engagement théâtral a donc besoin du consentement de son père ; à défaut du père, du consentement de sa mère tutrice ; à défaut de père et mère, du consentement du tuteur ou du conseil de famille » (1).

Il s'agit en effet pour le mineur de faire choix d'une profession, d'orienter définitivement ses efforts vers un but déterminé, et la loi qui a si minutieusement organisé en sa faveur un système complet de protection, n'a pas voulu qu'il pût s'engager sans réflexion dans une carrière qui, si elle flattait ses dispositions naturelles, serait peut-être contraire à ses intérêts. L'article 450 dit en termes d'une portée générale : « le tuteur prendra soin de la personne du mineur », or, un des premiers devoirs d'un tuteur n'est-il pas de guider l'enfant à une heure aussi décisive de son existence ?

Hâtons-nous d'ajouter au surplus qu'alors même qu'on reconnaîtrait en principe, ce qui est impossible dans l'état actuel des textes, au mineur une capacité suffisante pour embrasser une profession quelconque sans y être spécia-

(1) V. aussi Agnel, n° 66, Lacan et Paulmier, t. I, n° 226, Deseure, p. 23.

lement autorisé, il n'en saurait être de même pour un engagement théâtral : on comprendrait aisément qu'un incapable pût sans l'assentiment de son tuteur s'embaucher comme apprenti dans un atelier, on ne comprendrait plus qu'une même liberté lui soit accordée quand il s'agit de s'engager au théâtre.

Il importe en effet que l'expérience du père ou du tuteur vienne en quelque sorte pondérer une vocation enthousiaste et que le jeune homme soit averti par avance des dangers auxquels il va être forcément exposé (1). (V. Trib. comm. Seine, 10 janvier 1828, cité par Vivien et Blanc, n° 212. — Trib. civ. de la Seine, 9 janvier 1839 (*Le Droit*, 10 janvier 1839) — Cour de Paris, 17 mars 1847 (*Gaz. des Trib.* et *J. Le Droit*, 18 mars 1847) Cour de Paris. S. 85. 2. 106.) La jurisprudence se montre d'ailleurs très sévère en cette matière : elle ne se contente pas de l'autorisation de celui qui ne possède sur la personne du mineur qu'une autorité de pur fait : elle exige l'assistance du représentant légal. Dans le cas de remariage de la mère tutrice, par exemple, on sait que le second mari est le cotuteur légal des enfants du premier lit : or, l'autorisation de ce cotuteur est absolument indispensable à l'enfant mineur qui veut s'engager au théâtre : la mère, qui cependant jouit d'une autorité de fait plus considérable, ne peut donner à elle seule une autorisation suffisante (Cour de Paris, 20 juin 1871, cité par Constant

(1) V. Raoul Davray, *op. cit.*, p. 34 et suivantes.

p. 271). Cet arrêt a même décidé que l'attitude passive du cotuteur pendant un certain laps de temps, ne lui enlève pas le droit de réclamer la nullité de l'engagement souscrit par le pupille sans son autorisation. (Voyez dans le même sens, dans une autre hypothèse, S. Chron. Cassation. 15 décembre 1825). En sens inverse l'engagement est nul s'il a été seulement approuvé par le beau père cotuteur et que la mère tutrice ne l'a pas autorisé. (Trib. Seine, 8 mai 1843, J. *Le Droit*, 9 mai 1843).

L'autorisation du représentant légal est-elle expresse ou tacite? — Faut-il que l'autorisation du père de famille ou du tuteur soit donnée en termes exprès, ou suffit-il au contraire que les circonstances particulières de la cause établissent suffisamment que les représentants légaux du mineur ont été tenus au courant de son acte et ne s'y sont pas volontairement opposés?

On n'exige pas en principe, l'autorisation expresse : il appartient au tribunal de prendre en considération les différents éléments d'appréciation qu'il aura sous les yeux et de maintenir le contrat dans tous les cas où une autorisation simplement tacite pourra être prouvée.

La tâche des juges sera particulièrement délicate dans ces sortes d'affaires et la limite à partir de laquelle ils pourront affirmer qu'il y a eu réellement autorisation tacite sera souvent difficile à établir. Si, par exemple, le père est lui-même initié à la vie des théâtres, le tribunal montrera moins de rigueur dans l'examen des preuves

d'autorisation tacite que s'il s'agissait d'un représentant légal absolument étranger au théâtre.

Le Tribunal de la Seine, dans un jugement du 8 juillet 1864 (cité par Constant, p. 246), a décidé que lorsque le père exerce lui-même la profession d'artiste et qu'il a laissé sa fille paraître sur les planches pendant quelques années sans protester, il est mal fondé à réclamer l'annulation de l'engagement de celle-ci, alors surtout qu'aucune lésion résultant par exemple d'une disproportion entre les appointements et la somme fixée à titre de dédit n'est prouvée (1).

Un autre jugement du Tribunal de la Seine du 6 octobre 1880, cité par Constant p. 317, valide l'engagement contracté par un mineur sans le consentement de son père, alors que celui-ci non par son silence, mais par des actes qui ne laissent aucun doute sur ses intentions, a ratifié postérieurement cet engagement (*France judiciaire*, V, 2. 73) (2).

Citons encore dans le même sens un jugement plus récent du Tribunal de la Seine du 25 octobre 1894 (*Gaz. du Palais*, 94. 2. 587) qui consacre d'une façon absolue le

(1) V. des cas analogues dans la *Gazette des Trib.*, 13 juin 1830, 16 décembre 1831, 13-21 août 1845.

(2) V. un jug. trib. Seine, 18 mars 1859 (ann. prop. ind. 1859, p. 156) qui déclare mal fondé à se prévaloir de son état de minorité et de son défaut d'autorisation, un artiste qui a signé déjà plusieurs engagements sans l'autorisation de ses parents, et qui se refuse à exécuter un nouvel engagement moins avantageux pour lui que les précédents.

principe de l'autorisation tacite : le père d'une actrice n'avait pas, dans l'espèce, assisté expressément au contrat d'engagement signé par elle, mais il avait, pendant de longs mois, recueilli les bénéfices acquis par sa fille dans l'exercice de son art, et ce fait seul suffisait à prouver son adhésion à toutes les clauses du contrat.

Il importe cependant de ne pas étendre au delà de limites trop vagues la règle de l'autorisation tacite.

Et dans le doute où les juges peuvent se trouver sur l'intention véritable des représentants légaux ils feront sagement en exigeant une confirmation formelle de leur part. La jurisprudence du tribunal de la Seine a d'ailleurs varié beaucoup sur ce point : nous avons vu tout à l'heure qu'il s'était contenté, dans certains cas, d'une autorisation tacite ; voici maintenant un jugement du 8 juillet 1882 (S. 85. 2, 106. D. 83, 2, 93) qui, dans une hypothèse cependant analogue, annule un contrat pour défaut d'autorisation ; une actrice mineure signe un engagement sans l'autorisation de ses parents ; la mère qui pendant longtemps a accompagné sa fille aux répétitions et représentations doit-elle être déclarée fondée à demander l'annulation de l'engagement? Le tribunal l'a admis, se basant sur cette considération, que, si la mère accompagnait sa fille au théâtre, elle n'en pouvait pas moins ignorer la teneur du contrat signé sans son assentiment.

Il est permis de trouver excessive cette exigence du tribunal ; si la mère, en effet, en accompagnant sa fille

au théâtre, prouve ainsi de façon péremptoire qu'elle était au courant de la profession embrassée par celle-ci, et si elle ne s'y est pas opposée pendant un temps assez long, elle est tout au moins peu sincère quand elle vient prétendre, sans autre raison sans doute qu'une querelle de famille, que son autorisation formelle est toujours indispensable et qu'elle ne l'a jamais donnée.

Il ne faut pas, pour des raisons d'intérêt particulier, détruire un état de choses acquis et causer ainsi tant au directeur qui peut être privé d'un de ses meilleurs interprètes qu'à l'acteur qui a besoin de son salaire pour vivre, un préjudice considérable.

En résumé, ce sont là des questions de fait dans lesquelles entrent en ligne de compte des éléments particuliers à chaque affaire et il est impossible de donner en cette matière une règle fixe. On ne peut que recommander de se pourvoir dans tous les cas où cela ne sera aux uns et aux autres pas matériellement impossible, de l'autorisation expresse, et cette précaution évitera de nombreux et désastreux procès.

Que l'autorisation soit expresse ou tacite, elle n'engage pas la responsabilité personnelle du représentant légal.

Il est acquis en jurisprudence que le mineur autorisé à contracter un engagement théâtral, assume dès ce moment la responsabilité entière de ses actes vis-à-vis du directeur ; ce dernier ne pourra donc, en aucun cas, s'attaquer au père ou au tuteur de l'artiste, s'il lui est dû des dommages et intérêts : « en assistant ou autorisant

leur enfant ou leur pupille, dit Constant, p. 91, lors de la signature de son engagement, ils n'ont pas contracté d'obligation personnelle vis-à vis du directeur ». Un arrêt de la Cour de Paris du 1er mars 1877 (cité par Constant, p. 306), consacre cette opinion et déclare qu'aucune condamnation solidaire ne peut intervenir contre le représentant légal. (Voyez également trib., Seine, 27 juillet 1849, 8 mai 1843, 16 janvier 1838, 16 mars 1832, cités par Constant, p. 91).

Il n'en serait autrement que s'il s'agissait d'un enfant en bas âge, tout à fait hors d'état de se rendre un compte exact de l'importance de ses actes. (Cf. Loi du 2 novembre 1892, art. 8.)

2° *Présence du mineur lui-même.*

Nous venons de démontrer l'utilité de l'assistance expresse ou tacite des représentants légaux du mineur au contrat. Nous allons établir maintenant que la présence effective du mineur lui-même est également indispensable.

Le contrat d'engagement théâtral aboutit, en effet, nécessairement à la naissance d'un obligation de faire, et cette obligation apparaît ici avec une force remarquable. Il s'agit pour le mineur de s'engager à jouer des rôles qui soient en rapport avec son talent, avec ses dispositions plus particulières et nul ne peut être de cela meilleur juge que lui-même. C'est à lui seul qu'il appartient de décider du genre dans lequel il doit définitivement se

cantonner. à lui encore de déterminer si les propositions faites par le directeur sont de nature à exercer sur le développement de son talent une heureuse influence. Il ne suffit pas, en effet, pour qu'un engagement soit profitable, qu'il attribue des appointements royaux ; il faut aussi qu'il donne à l'artiste l'occasion de se livrer à un travail sérieux et continu. Là encore, le mineur est mieux placé que son père ou que son tuteur pour apprécier la valeur des promesses dorées du directeur.

Quoique le principe de la présence effective du mineur soit reconnu généralement, il a cependant été battu en brèche par un arrêt de la Cour de Paris du 27 juin 1889 (S. 89. 2. 159. D. 90. 2. 206), qui a décidé que l'engagement contracté par une mère tutrice au nom de sa fille était valable bien que la mineure n'ait pas expressément assisté au contrat. C'est là une anomalie dans la jurisprudence, et bien que cet arrêt soit le plus récent qui ait été rendu en la matière, on agira sagement en rejetant ses conclusions.

La tendance générale est, en effet, tout à fait opposée ; et nous allons citer des décisions qui non seulement exigent la présence réelle de l'incapable, mais encore veulent que ce dernier soit en mesure de se rendre suffisamment compte par lui-même de l'étendue des obligations auxquelles il souscrit.

Un arrêt de la Cour de Paris du 5 janvier 1828 (*Gaz. Trib.*, 6 janvier 1828) a notamment annulé l'engagement signé par un mineur assisté de son représentant

légal, en se basant sur cette considération que le mineur était trop jeune pour apprécier sainement la valeur et la portée des clauses qui devaient le lier envers le directeur. Un autre arrêt du 8 juin 1839 (*J. Le Droit*, 9 juin 1839), consacre les mêmes idées, et annule un engagement souscrit dans les mêmes conditions que le précédent, comme contraire aux intérêts bien compris du mineur.

Il nous semble toutefois que ces deux dernières décisions oublient que la loi a précisément pourvu d'un protecteur légal le mineur qui est par lui même hors d'état de connaître l'étendue de ses obligations, dans le but évident de le mettre en garde contre des conventions trop onéreuses ; si la clause de dédit, par exemple, est en disproportion avec le chiffre des appointements, le père ou le tuteur n'est-il pas présent à l'acte pour en avertir le pupille, et la loi ne suppose-t-elle pas dans son système que le représentant doit ainsi comprendre son rôle ?

Il est donc préférable à notre avis, lorsque le contrat est signé dans des conditions régulières, c'est-à-dire avec la présence réelle du mineur et l'autorisation du père ou du tuteur, de ne pas entrer dans l'examen des clauses du contrat ; le tribunal ne devra examiner la question de savoir si la convention est vraiment onéreuse pour le mineur que dans le cas où ce dernier l'aura conclue sans autorisation. Car, nous le verrons tout à l'heure, l'engagement souscrit sans autorisation, n'est pas nul de plein droit, mais seulement annulable pour cause de lésion.

3° *Intervention du conseil de famille.*

Si les deux garanties que nous venons d'examiner, à savoir l'autorisation du représentant légal et la présence réelle du mineur sont toujours nécessaires, sont-elles aussi toujours suffisantes ? Dans quelques cas exceptionnels, qui engageront plus lourdement la responsabilité pécuniaire du mineur, cet autre rouage de protection que la loi a savamment organisé, le conseil de famille, ne devra-t-il pas intervenir pour attribuer à l'acte d'engagement un caractère de perfection absolue ?

Il est certain que lorsqu'il s'agit de clauses ordinaires, rôle à jouer, traitement dû à l'acteur, l'intervention du tuteur suffit à elle seule à assurer pleinement la validité du contrat, on n'a nullement besoin de réunir le conseil de famille pour le faire délibérer sur la question de l'engagement et recueillir son approbation (1).

Mais si le contrat d'engagement — et cela est d'ailleurs fréquent — contient une clause de dédit qui soit excessive eu égard au chiffre des appointements stipulés, il semble également certain que l'intervention du conseil de famille est nécessaire si l'on veut que l'acte soit à l'abri de toute critique et de toute action judiciaire.

Le code exige en effet que le conseil de famille vienne approuver la gestion du tuteur, chaque fois que les intérêts du pupille pourront être gravement compromis, et

(1) V. Lacan et Paulmier, n° 229.

le tuteur n'a plein pouvoir que pour les actes dits de pure administration. Or, il faut bien reconnaître que la stipulation d'un dédit engage dans une certaine proportion la fortune du mineur, et qu'elle présente pour lui un danger aussi grave que l'acceptation d'une succession, par exemple, pour laquelle la loi exige expressément l'intervention du conseil de famille.

La jurisprudence reconnaît d'ailleurs l'utilité de cette intervention, quand un dédit doit être prévu au contrat (Paris, 27 juin 1889, S. 89. 2. 159. D. 90. 2. 206. Trib. de la Seine, 25 nov. 1826, *Gaz. des Tribunaux*, 26 novembre 1826). Le Tribunal a décidé que le contrat signé par une actrice mineure dûment autorisée par sa mère, mais sans l'intervention du conseil de famille était nul, par le fait seul qu'il contenait une clause de dédit pour le cas où l'artiste ne remplirait pas son engagement.

Il sera donc toujours très prudent de requérir une autorisation préalable du conseil de famille en matière d'engagement de mineur : outre que les contrats mentionnent presque tous la fixation d'un dédit, il est certain que les tribunaux pourraient attacher au côté moral de la question une importance plus considérable encore qu'aux intérêts pécuniaires mis en jeu. Nous estimons, en effet, qu'il est autrement grave pour un mineur de faire choix d'une carrière comme l'art dramatique que de risquer une partie quelconque de sa fortune. Il est vrai que la loi n'a donné au conseil de famille qu'un pouvoir de contrôle financier, et qu'elle a laissé pleine capacité au

tuteur pour tout ce qui concerne la personne même du mineur.

4° *Caractère de la nullité du contrat souscrit par le mineur non autorisé.*

« Restituitur minor non tanquam minor sed tanquam læsus. » Il ne suffit pas pour le mineur qui demande à la justice l'annulation du contrat, de prouver qu'il était en état de minorité lors de la conclusion de l'engagement et qu'il n'était pas assisté de son représentant légal, il devra aussi fournir la preuve que l'exécution des clauses qu'il a souscrites, lui a causé une lésion, ou tout au moins était susceptible de lui causer une lésion (1).

Nous devons remarquer en effet que la jurisprudence ne s'en tient pas ici au principe rigoureux d'une lésion effective : elle annule le contrat signé sans autorisation, dès que certaines de ses clauses sont de nature à causer aux intérêts du mineur un dommage éventuel.

La Cour de Paris, dans un arrêt du 8 juillet 1882 (2), a annulé un engagement souscrit par le mineur seul, en considération de ce fait que l'acte contenait une clause de dédit considérable qui ne cadrait pas avec le montant

(1) Cour de Paris, 29 décembre 1859 (cité par Constant, p. 23), il y a lésion, d'après cet arrêt, lorsque les appointements sont de 1800 fr. par an et le dédit à payer de 10.000 francs. Voy. aussi *Gaz. des Trib.*, 25-28 janv. 1834, 20-21 avril 1835, 10 janvier 1839, 30 juillet et 14 août 1845, 18 mars 1847.

(2) V. Fuzier-Hermann et Darras, C. Civ. annotés, art. 1305, n° 23.

des appointements dus à l'artiste. La lésion résultait de la disproportion très grande qui existait entre le salaire et la somme stipulée comme dédit. Le directeur avait tout intérêt, en l'espèce, à provoquer la rupture du contrat par le fait du mineur, pour exiger de lui la forte somme promise. C'était donc seulement dans l'avenir que la lésion pouvait devenir effective.

La clause de dédit n'est d'ailleurs une source de nullité que si elle est en trop grande disproportion avec le salaire de l'artiste et avec les usages admis dans le monde des théâtres. Le Tribunal de la Seine (25 oct. 1894. *Gaz. du Palais*, 94. 2. 587) a refusé de prononcer la nullité d'un contrat souscrit par une fille mineure sans l'autorisation de son père, bien que ce contrat contînt une clause de dédit : la somme stipulée n'avait en effet rien d'excessif ; elle était proportionnée aux appointements de l'artiste et conforme aux usages. Le seul fait du défaut d'autorisation ne suffisait pas par lui-même à faire annuler le contrat, dès l'instant où aucune lésion ne pouvait résulter de son exécution.

L'usage joue d'ailleurs dans ces questions un rôle prépondérant : le Tribunal de la Seine paraît avoir adopté comme chiffre maximum de dédit la somme représentative de la valeur d'une année de gages. (Trib. Seine, 14 avril 1885 sous Paris, 31 mai 1888 (S. 88. 2. 173).

La règle « restituitur » comporte-t-elle des exceptions ? — Dans l'état actuel des textes et de la jurisprudence, le mineur ne peut donc réussir à faire prononcer l'annula-

tion de l'engagement qu'il a souscrit, que s'il peut prouver l'existence d'une lésion présente ou la possibilité d'une lésion future. Il est cependant permis de se demander s'il n'y aurait pas quelque raison d'annuler un contrat d'engagement signé par un mineur, par le fait seul que cet engagement est de nature à porter atteinte à l'honneur de sa famille ou à l'austérité de ses mœurs.

En d'autres termes, ce caractère très spécial de la carrière dramatique, sur lequel nous avons insisté au début de ce chapitre, n'influerait-il pas sur la règle de droit commun « Restituitur minor non tanquam minor sed tanquam læsus. » Constant est très affirmatif sur ce point : « Les débuts, au théâtre, dit-il, p. 88, ont lieu de nos jours à un âge assez tendre, et sur la scène bien souvent on peut dire que le courage ou l'audace n'attend guère le nombre des années. A peine sorties du Conservatoire, souvent même assises sur les bancs de l'école, bien des jeunes filles ont rencontré des offres d'engagement. Le talent de ces jeunes artistes n'a pas toujours dicté ces engagements hâtifs, l'éclat de la jeunesse, le charme puissant de la beauté entraient pour beaucoup dans ces distinctions précoces ; mais sans nous faire juge ici du talent d'artiste de ces petits prodiges de quinze ou seize ans, nous devons remarquer qu'ils sont au point de vue légal d'une incapacité notoire et qu'ils ne peuvent valablement signer avec les directeurs de théâtre un acte d'engagement : l'assistance ou l'autorisation de ceux sous l'autorité desquels ces mineurs se trouvent placés, est

absolument indispensable. » Et plus loin, cette affirmation qui ne laisse aucun doute : « L'engagement théâtral qu'un mineur non émancipé contracterait sans leur concours ou leur autorisation, serait inévitablement annulé, « *bien qu'il ne portât aucune atteinte aux intérêts pécuniaires du jeune artiste.* »

Pour cet auteur, comme pour Lacan et Paulmier, et nous croyons qu'il n'est pas exagéré de prétendre que leurs livres constituent la meilleure partie de la doctrine, la question des intérêts pécuniaires n'est pas d'une importance capitale : il suffit, pour que l'annulation puisse être prononcée, que l'état d'incapacité soit notoire et que le mineur ne se soit pas rendu un compte exact de l'étendue de ses obligations.

Mais que devient dès lors la vieille règle « restituitur minor... » ? Nous avons vu tout à l'heure que la jurisprudence avait fait une première entaille à ce principe en n'exigeant pas que la lésion soit effective : le tribunal de la Seine n'a pas hésité dans un jugement du 26 février 1901 (*Gaz. du Palais*, 1901. 1. 470) à l'oublier complètement et à adopter l'opinion des auteurs : l'engagement souscrit par un mineur sans autorisation peut être annulé sans que ce dernier ait besoin de faire la preuve de la lésion, il suffit que le directeur ait abusé de son inexpérience en lui attribuant des rôles obscènes et susceptibles d'exercer sur ses mœurs une influence déprimante. Il n'y a plus lésion matérielle : il y a seulement lésion morale. Mais ce préjudice causé n'en est pas

moins considérable : il aura même des racines plus profondes, et l'on ne saurait trop se garder contre le manque de scrupules d'un directeur qui profite de l'inexpérience et de la jeunesse de son pensionnaire pour lui faire jouer des rôles obscènes dans le but de satisfaire les grossiers appétits d'un public spécial.

Il faut, à notre avis, approuver pleinement cette jurisprudence courageuse du tribunal de la Seine, qui, si elle ne respecte plus dans la forme une vieille règle de droit, a du moins le grand mérite de donner à l'incapable une arme redoutable contre les directeurs dans le cas où ceux-ci abuseraient de leur autorité.

Ce n'est là évidement qu'un jugement isolé et il serait téméraire de prétendre qu'il ne sera pas désavoué plus tard quand des cas semblables se présenteront devant les tribunaux. Il est possible que l'on attache plus d'importance à la vieille règle « restituitur minor... » et qu'on comprenne le mot « læsus » dans un sens absolument matériel. Mais il nous semble que l'on pourrait plaider avec chance de succès sur le sens moral de ce mot : dès que le mineur, pourrait-on dire, peut démontrer que l'exécution du contrat qu'il a signé sans autorisation lui cause un préjudice moral, il peut et doit obtenir la résiliation de ce contrat. Or, il est bien difficile de trouver des cas, quand le mineur sera vraiment digne d'intérêt, où le préjudice moral ne puisse pas être prouvé suffisamment.

Faut-il annuler complètement le contrat. — Dans

l'hypothèse où la nullité du contrat devra résulter de l'immoralité du rôle confié au mineur, il paraît certain que le tribunal doit annuler complètement le contrat et condamner même le directeur peu scrupuleux à des dommages et intérêts. Mais lorsqu'il s'agit d'une lésion matérielle, la question se pose de savoir si le contrat doit être anéanti complètement ou si plutôt les juges ne doivent pas se contenter de faire disparaître la cause de la lésion sans toucher aux autres éléments de l'engagement. Par exemple, si la lésion résulte d'une clause de dédit disproportionnée aux appointements de l'artiste, est-il permis de penser que le contrat doive subsister pour tout ce qui ne concerne pas la clause de dédit?

D'après l'article 1227 du Code civil, la nullité de la clause pénale n'entraîne point celle de l'obligation principale : or, la clause de dédit n'était en réalité qu'une clause pénale, les juges pourront l'annuler seulement si elle leur paraît exagérée, et l'engagement demeurera valable pour le surplus, c'est-à-dire pour les rôles, les appointements et autres questions de moindre importance. (Paris, 8 juillet 1882 précité, 27 juin 1889 précité.)

Aucun doute ne saurait donc s'élever à cet égard.

§ 2. — Les Mineurs émancipés.

Par l'émancipation, le mineur acquiert le libre gouvernement de sa personne : il peut à son gré changer

son domicile, se faire donner l'éducation qu'il lui plaira, adopter le genre de vie qu'il voudra ; il peut même choisir une profession. Pourra-t-il également, puisque la règle est si générale, contracter sans l'assentiment de son curateur un engagement théâtral ?

Beaucoup d'auteurs ne l'ont pas pensé : ils exigent d'une façon absolue l'assistance du représentant légal ; en effet, disent-ils, le contrat que va signer l'artiste intéressera au plus haut point sa fortune : la clause du dédit qui figurera dans le contrat excède les pouvoirs de pure administration qui sont seuls accordés au mineur émancipé. Et d'autre part, au point de vue moral, les séductions de la profession d'acteur pourraient entraîner le jeune homme à des sacrifices de toute nature, si l'expérience de son curateur n'était placée spécialement pour l'avertir des dangers auxquels il va être exposé. Enfin, en raisonnant par analogie, certains auteurs prétendent qu'il faut exiger en matière d'engagement théâtral l'assentiment du curateur, puisque, lorsqu'il s'agit pour lui d'entreprendre un commerce, on requiert l'autorisation du conseil de famille : le fait de s'engager au théâtre est plus gros de dangers pour un mineur que celui d'entreprendre un commerce.

Quoi qu'on puisse penser de la valeur de ces arguments, mieux vaut se prononcer pour la liberté pleine et entière de l'émancipé et décider que celui-ci pourra contracter un engagement théâtral sans l'assistance de son curateur, le fait de s'engager au théâtre nous paraît en effet plu-

tôt rentrer dans la catégorie des actes qui concernent le libre gouvernement de la personne que dans celle des actes qui ont trait à l'administration des biens. Si l'on permet au mineur émancipé de s'engager dans l'armée de son plein gré et sans autorisation, il est bien difficile de lui interdire l'accès du théâtre sous le prétexte qu'une clause de dédit pourrait éventuellement lui porter un préjudice matériel.

Si l'on craint d'ailleurs que le mineur émancipé ne soit lésé dans sa fortune par un engagement théâtral et, si l'on prétend que le fait de stipuler une clause de dédit excède les pouvoirs de pure administration qui lui sont seuls dévolus par la loi française, on peut être rassuré sur le sort qui l'attend. Quelle protection plus efficace pourrait-on trouver que l'action en réduction de l'article 484? Les termes de cet article sont en effet très généraux : « par voie d'achat ou autrement » et ce dernier mot ouvre la porte à bien des hypothèses et certainement à celle où le mineur a contracté un louage de travail et plus spécialement un engagement théâtral.

Quand le législateur, en effet, nous dit que les obligations du mineur seront réductibles en cas d'excès, c'est qu'il prévoit tous les cas où le mineur fera des dépenses ou s'engagera dans des proportions plus considérables que le montant de son revenu. En faisant ici l'application de cette règle, nous dirons que le mineur pourra faire réduire les clauses de dédit qui dépasseront son salaire moyen en s'adressant aux tribunaux compétents.

L'émancipé est donc, ce semble, suffisamment protégé par l'action en réduction de l'article 484 et l'assistance du curateur n'apparaît plus dès lors comme indispensable à la validité du contrat (V. Trib. Seine, 14 mai 1841, *Gaz. des trib. et J. Le Droit* du 15 mai 1841 en notre sens).

CHAPITRE II

LES FEMMES MARIÉES

Généralités.

Les difficultés qui s'élevaient sur cette question de puissance maritale étaient beaucoup plus nombreuses avant la loi du 6 février 1893 qui a rendu aux femmes séparées de corps leur indépendance complète vis-à-vis de leur mari.

Avant cette mesure bienfaisante, en effet, la femme séparée de corps se trouvait dans la cruelle alternative de pourvoir elle-même à ses moyens d'existence, ou de mourir de faim. Si elle se disposait, courageuse, à entreprendre un commerce ou à s'engager comme actrice, elle se heurtait, le plus souvent, au mauvais vouloir obstiné du mari qui trouvait là une excellente occasion de lui manifester sa rancune et sa haine. La femme était inévitablement réduite à la plus noire misère, si sa fortune ne lui permettait pas de vivre sans travailler : et cette situation était d'autant plus pénible que certains tribunaux, suivant aveuglément une doctrine impitoyable, se refusaient à suppléer l'autorisation du mari et se ren-

daient ainsi complices de sa mauvaise volonté. Le Tribunal de Lyon, notamment dans deux jugements (16 janvier et 13 mars 1869) (D. 69. 3. 29 et 30) s'était refusé à substituer son autorisation à celle du mari.

Fort heureusement, d'autres tribunaux se montraient plus humains et venaient au secours de la femme séparée qui pouvait alors trouver du travail.

La nouvelle loi du 6 février 1893 a fait perdre à la question une partie de son intérêt; désormais la femme séparée va jouir de sa pleine indépendance et contracter si bon lui semble un engagement théâtral sans aucune autorisation. La difficulté peut naître toutefois dans une autre hypothèse, celle de savoir si l'autorisation du mari peut être suppléée dans le cours même du mariage. C'est sur cette étude intéressante que vont porter les développements qui vont suivre.

§ 1. Principe de l'autorisation.

La plus grande partie de la doctrine a toujours pensé que le mari pouvait seul autoriser sa femme à signer un engagement théâtral et qu'en aucune manière le tribunal n'y pouvait suppléer.

Au point de vue moral, dit-on, l'intérêt de la famille serait gravement compromis s'il appartenait à la femme, dont la place véritable est au foyer, de rompre au détriment du mari et des enfants, l'unité du ménage et le

charme de la vie domestique pour aller perdre au théâtre la meilleure partie de son temps en sacrifiant le plus beau côté de son rôle.

La vie d'actrice n'est pas très recommandable, et n'a rien de bien moralisateur, même si la mari insouciant ou peu scrupuleux ne met aucune opposition à la volonté de sa femme: mais que dire si celle-ci trouve en la justice un auxiliaire puissant qui lui permettra de se moquer de l'opposition raisonnable et fondée que ne manquera pas de lui faire son mari, s'il est vraiment soucieux de son rôle et de sa dignité. Ce serait aller directement contre le but du mariage et nuire par suite au bien de l'État, que de permettre, en cette délicate matière, l'intervention du tribunal.

Le mari d'ailleurs n'est-il pas mieux placé que quiconque pour juger si sa femme a un caractère assez fort, une volonté assez puissante pour pouvoir résister aux nombreuses et dégradantes tentations qui ne manqueront pas de se présenter.

Il y aurait quelque chose de vraiment injurieux, disent les partisans de cette opinion traditionnelle à ce que le tribunal puisse faire ainsi bon marché du respect que toute femme doit à son mari et à l'intégrité du foyer.

La jurisprudence est d'ailleurs fortement ancrée dans ce sens ; un arrêt de la Cour de Paris, du 4 mai 1852 (Constant p. 219) établit le principe et exige absolument l'autorisation du mari. Deux jugements du Tribunal de la Seine, l'un du 12 juillet 1888 (*Gaz. Palais*, 88. 2. 155) et

l'autre du 13 février 1902 (*Gaz. Palais*, 1er et 2 juin 1902), confirment cette manière de voir.

On ne peut d'ailleurs nier que cette opinion soit suffisamment justifiée, pourvu toutefois qu'elle ne pousse pas à l'extrême les limites de l'intransigeance.

Certes il est juste que le mari, soucieux du renom de sa famille et fidèle gardien de la morale domestique, soit seul juge de l'opportunité de l'engagement de sa femme, si le mari est lui-même un honnête et digne homme qui assure à sa femme une existence heureuse et élève ses enfants suivant les principes rigoureux qui ont de tout temps prévalu : celui là est vraiment respectable : il ne faudrait pas que sa femme, pour satisfaire sa vanité ou son caprice, puisse troubler l'intégrité du foyer et compromettre irrémédiablement l'avenir des enfants. Lui seul doit décider en souverain maître, et s'il refuse son assentiment, aucun recours ne doit être admis contre sa décision.

Mais faut-il être aussi rigoureux, si le mari n'est pas digne de ce respect et maintenir le principe de l'autorisation d'une façon absolue dans toutes les hypothèses qui pourront se présenter. Beaucoup d'auteurs vont jusque-là : ils considèrent que, malgré la généralité des termes de l'article 219 du Code civil, qui permet à la femme de s'adresser à la justice chaque fois que le mari lui refusera son autorisation pour « passer un acte », la nature particulière du contrat d'engagement engage trop fortement l'honneur du mari pour que son autorisation put être remplacée par celle du tribunal.

D'autres ont pensé, plus libéralement, qu'il fallait comprendre l'engagement théâtral dans le mot « acte » de l'article 219 et que l'autorisation du tribunal pouvait en toute hypothèse suppléer celle du mari. Dans un jugement du 9 octobre 1867, cité par Constant p. 262, le Tribunal de la Seine a consacré cette thèse de la liberté (1) : « attendu, dit cette décision, que l'autorisation de contracter un engagement théâtral peut comme toutes les autorisations, être accordée par le tribunal en chambre du conseil à défaut du consentement du mari. » Un autre jugement plus récent (16 mai 1891) (Pand. fr. 94. 2. 36) a admis la même thèse, mais il s'agissait d'un mari qui refusait son consentement sans motif légitime.

C'est aller, selon nous, un peu loin dans la voie de la liberté que de faire ainsi table rase du principe de l'autorisation maritale dans une matière aussi grave ; les raisons d'ordre social, qui militent en faveur du respect de l'autorité maritale, sont trop sérieuses pour qu'il soit permis aux tribunaux de n'en tenir aucun compte.

La vérité ne serait-elle pas alors dans une opinion intermédiaire ? Certes, — nous sommes sur ce point d'accord avec les partisans de la première opinion, — il faut respecter l'autorité du mari chaque fois que celui-ci est véritablement digne de respect et refuser alors à la femme tout recours à la justice. Mais il ne faut pas davantage sa-

(1) V. également un arrêt Cour de Paris du 3 janvier 1868, cité par Constant, p. 262.

crifier la femme courageuse et pauvre que des revers de fortune accablent et qu'un mari indigne empêche sans raison de travailler pour vivre : nous n'avons plus ici cette raison de dignité qui donne tant de force à l'autorité du mari. Celui-ci est, par hypothèse, incapable de nourrir sa famille, il est ivrogne, paresseux, prodigue, dissipateur, peut-être est il fou et ne peut-il manifester sainement sa volonté, peut-être est-il lui-même pourvu d'un tuteur ou d'un conseil judiciaire. Il serait vraiment peu équitable que sa femme, qui voit dans l'exploitation de son talent et de ses aptitudes naturelles, le moyen de sauver la situation compromise, en fut réduite à mourir de faim, parce qu'elle se heurterait à une impossibilité légale de trouver du travail. Dans tous ces cas, il est nécessaire que des juges bienveillants interviennent et lui permettent de se passer du concours du mari.

Nous croyons même qu'il faut admettre, contrairement à certaines opinions, que l'intervention de la justice sera possible dans certains cas où le mari serait en état de donner son consentement. Quelques auteurs, en effet, ne font exception à la règle de l'autorisation que si les maris sont réellement hors d'état de manifester leur volonté, c'est-à-dire lorsqu'ils sont fous, interdits, internés ou déportés. Mais n'est-il pas vrai qu'il y a des situations de fait qui équivalent à des situations de droit ? Et il faut, selon nous, assimiler à l'interdit et à l'aliéné l'ouvrier ivrogne et paresseux qui ne rapporte pas à la maison l'argent qu'il gagne ; celui-là est

vraiment indigne de l'autorité que la loi lui confère, et il serait injuste que sa femme ne pût trouver en la justice un auxiliaire bienveillant, sous le prétexte rigoureux que le mari est seul juge et maître des actes de sa femme.

Doit on également permettre l'intervention du Tribunal dans le cas où le mari est lui-même acteur et refuse, par un simple caprice, une autorisation qu'il avait précédemment accordée à sa femme actrice? Quoique dans cette hypothèse le mari ne soit ni fou ni indigne, nous croyons qu'il ne peut s'opposer à l'engagement de sa femme, surtout lorsqu'il s'agit d'un simple renouvellement d'engagement (Lacan et Paulmier, t. I, n. 258, 263) et que la justice pourra suppléer à son autorisation. Un cas presque semblable s'est présenté le 7 mars 1904 devant le Tribunal de la Seine (*Mon. jud. de Lyon*, 22 mars 1904), avec cette légère variante que le mari au lieu d'être lui même acteur était directeur de théâtre: sa femme, précédemment autorisée à jouer sur ce théâtre était-elle libre, usant de cette autorisation initiale, de remplir des rôles analogues sur une autre scène que celle exploitée par son mari? Le Tribunal l'a admis, avec beaucoup de bon sens : où était, en effet, le préjudice moral que causait au mari l'engagement de sa femme? Comment déterminer l'atteinte certaine à l'honneur de la famille, puisqu'il s'agissait d'un ménage lancé depuis longtemps dans le monde théâtral et dont les derniers scrupules s'étaient, sans aucun doute, depuis longtemps évanouis?

Tout, en résumé, doit se ramener à cette question pour

le Tribunal : le mari peut-il être déclaré fondé à se juger atteint dans son honneur par l'engagement théâtral de sa femme? Si la question ne fait pas de doute pour ceux qui sont aliénés, interdits ou déportés, elle est plus discutable dans les deux dernières hypothèses où nous l'avons examinée, à savoir celle où le mari est ivrogne et prodigue, et surtout celle où il est lui-même mêlé à la vie théâtrale. La jurisprudence est d'ailleurs contradictoire sur ce dernier point : à côté du jugement du 7 mars 1904 cité plus haut, un autre jugement du Tribunal de la Seine reconnaît le pouvoir absolu du mari, alors même qu'il n'a aucune raison de mettre en avant l'honneur de son nom ou l'intégrité de son foyer (Trib. Seine, 22 janvier 1879. Ann.prop. ind. 1879, p. 387). Un autre jugement du même Tribunal, rendu le 4 mai 1855 (cité par Constant p. 223) consacre en quelque sorte une opinion moyenne : le mari qui exerce la profession d'artiste dramatique ne peut, aux termes de cette décision, révoquer l'autorisation tacite que jusqu'alors il avait accordée à sa femme, que pour des motifs sérieux et légitimes qu'il appartient aux juges d'apprécier et à la seule condition de supporter pécuniairement les conséquences de la rupture du contrat. Le Tribunal se reconnaît donc un pouvoir de contrôle : ce n'est plus le principe de la souveraineté du mari reconnu d'une façon absolue.

§ 2. — Autorisation tacite.

Faudra-t-il exiger, lorsque la femme se présentera pour conclure un engagement théâtral, que son mari l'assiste en personne et qu'il appose sa propre signature sur l'acte d'engagement ? Nous ne le pensons pas : dans cette matière comme pour les mineurs, une autorisation tacite suffisamment établie devra être considérée comme valable. La difficulté sera pour le Tribunal de déterminer si le silence du mari équivaut réellement à une adhésion : il faut qu'un fait incontesté remplace l'autorisation écrite. Dans l'espèce jugée par le Tribunal de la Seine le 4 mai 1855 (cité plus haut), l'autorisation tacite résultait suffisamment de ce que la femme était engagée à l'Opéra à l'époque du mariage, et que d'ailleurs le mari l'avait autorisée par écrit à disposer des bénéfices qu'elle pouvait faire. Il est hors de doute que la jouissance en commun des bénéfices acquis par la femme équivaut à une véritable autorisation. De même le mari qui accompagnerait tous les soirs sa femme au théâtre serait mal fondé à venir prétendre un jour que, son autorisation expresse n'ayant pas été accordée, il a conservé vis-à-vis de sa femme toute sa liberté.

Dans cette hypothèse d'une autorisation tacite, la question se pose de savoir si la femme va pouvoir s'obliger et surtout obliger la communauté et par suite son mari, aussi complètement que si son mari s'était, en l'autorisant

formellement, porté garant en quelque sorte vis-à-vis du directeur de la bonne exécution de toutes les clauses du contrat.

Le Tribunal de la Seine, dans un jugement du 13 février 1902 (*Gaz. du Pal.* 1er et 2 juin 1902) ne l'a pas admis : il s'agissait, il est vrai, d'une actrice qui vivait complètement séparée en fait de son mari depuis plusieurs années et il eut été bien téméraire d'affirmer dans cette espèce que la femme avait été tacitement autorisée par son mari (1).

S'il s'agit au contraire d'une autorisation tacite véritable, c'est-à-dire si le mari est réellement au courant de l'engagement signé par sa femme, celle-ci engagera la communauté tout comme dans le cas d'autorisation formelle.

On peut se demander en quoi les clauses qui figurent dans un contrat d'engagement d'artiste intéressent le régime des biens. Tout d'abord les sommes promises à titre de dédit, en cas d'inexécution, peuvent être considérables ; mais ce qui constituera surtout une source de dépenses excessives pour les actrices et ce qui par suite engagera plus ou moins la communauté, ce sont les achats

(1) Un arrêt de la Cour de Paris du 23 août 1851 (en note, dans Constant, p. 270) dit d'ailleurs que l'autorisation du mari n'est pas nécessaire lorsque la femme vit dans un état d'indépendance complète vis-à-vis de son mari, et lorsque ce dernier est dans l'usage de ne point intervenir dans les engagements contractés au théâtre par sa femme. Il est donc impossible que la communauté, dont le mari est resté le chef, ait à souffrir des engagements pris par la femme.

de toilettes et de costumes. La plupart des actes d'engagement portent, en effet, que l'acteur devra se pourvoir des costumes « dits de ville », c'est-à-dire que la direction devra seulement lui procurer les costumes antiques et aujourd'hui démodés. Si les actrices en renom n'avaient l'excellente habitude de payer par la réclame le prix de ces costumes, il est évident qu'il y aurait là pour la communauté une charge considérable (1).

§ 3. — Généralité de l'autorisation.

L'autorisation donnée par le mari à la femme de s'engager au théâtre peut être, nous l'avons vu, expresse ou simplement tacite ; dans le premier cas, elle peut être spéciale, c'est-à-dire ne viser qu'un rôle donné ou qu'un laps de temps déterminé. Mais elle peut aussi être générale, lorsque le mari déclare autoriser sa femme à embrasser d'une façon définitive la profession d'actrice. Dans le second cas, celui d'autorisation tacite, elle est essentiellement générale.

La question se pose alors, et on l'a beaucoup discutée, de savoir s'il ne sera pas possible d'annuler cette autorisation comme contraire aux dispositions de l'article 223 du Code civil, qui est ainsi conçu : « Toute autorisation

(1) V. un arrêt du Parlement de Paris du 19 mars 1783 Répertoire de jurisprudence, V° mineurs, l. IX, t. VIII, p. 227 et Trib. Seine 6 mars 1828. *Gaz. des Trib.* du 7 mars.

générale, même stipulée par contrat de mariage, n'est valable que quant à l'administration des biens de la femme. »

Quelques auteurs, comme Guichard et Lacan et Paulmier, l'ont pensé, arguant que l'engagement souscrit par la femme dépassait la catégorie des actes d'administration et que le fait de stipuler une clause de dédit, par exemple, ne pouvait être considéré comme valable, s'il n'était pas spécialement autorisé par le mari. On ne peut nier, en effet, qu'une telle clause est de nature à compromettre gravement la fortune de la femme et dépasse certainement la limite des actes de pure administration.

La jurisprudence, toutefois, se prononce pour la validité de l'engagement signé sous le couvert d'une autorisation générale et les raisons qu'elle fait valoir à l'appui de sa thèse nous semblent difficiles à réfuter. Elle ne conteste pas que les clauses de dédit dépassent la catégorie des actes de pure administration ; mais l'article 223 n'a pas pour but d'empêcher le mari de donner par avance son autorisation pour des actes qu'il lui était facile de prévoir ; les auteurs de cette disposition ont voulu simplement, et c'est là une chose toute différente, prohiber l'autorisation préalable et générale d'un certain nombre d'actes de nature différente et qu'on ne pouvait prévoir dès la conclusion du contrat. Or, le mari qui permet à sa femme l'accès de la carrière dramatique ne sait-il pas, pour peu qu'il soit au courant des choses du théâtre, que des clauses de dédit pourront engager la commu-

nauté dans une certaine mesure? L'article 223 n'a pas été écrit pour une éventualité semblable (Voy. Trib. Seine, 7 mars 1904. *Mon. jud.*, Lyon. 22 mars 1904. Paris. 30 août 1842. *Gaz. des Trib.* et J. *Le Droit* du 31 août).

§ 4. — Nullité de l'engagement conclu sans autorisation. Caractère de cette nullité. Qui peut réclamer cette nullité ?

Nous venons de déterminer la nécessité, en principe tout au moins, de l'autorisation du mari. Essayons maintenant d'indiquer quelles vont être les conséquences du défaut d'autorisation. L'engagement souscrit par la femme non autorisée va-t-il être nul de plein droit, ou sera-t-il simplement annulable ? Quel est, en d'autres termes, le caractère de cette nullité ?

La nullité dont sera entachée l'engagement conclu sans autorisation est purement relative, c'est-à-dire que pour l'obtenir il faudra toujours s'adresser à la justice et que certaines personnes seules pourront s'en prévaloir. L'engagement n'est pas nul de plein droit : il est seulement annulable.

Il faut ajouter d'ailleurs qu'en fait la nullité sera toujours prononcée par le tribunal, pourvu que l'acte d'engagement ait été conclu pendant la durée du mariage, et que le défaut d'autorisation expresse ou tacite soit suffisamment établi. La nullité est donc fatale, quand elle est opposée à juste titre et par qui de droit.

Nous allons maintenant passer rapidement en revue les personnes qui peuvent se prévaloir du défaut d'autorisation.

La femme mariée, tout d'abord, est la première intéressée à demander la nullité de l'engagement qu'elle a souscrit sans l'assistance de son mari. Elle l'obtiendra donc facilement en s'adressant aux tribunaux, et rien n'est plus légitime si le directeur du théâtre connaissait son véritable état civil, et s'il a accepté bénévolement les risques que cette irrégularité pouvait lui faire courir.

Mais toute autre est la situation de la femme qui a caché son véritable état au directeur et s'est fait passer à ses yeux comme célibataire. Celle-là est-elle fondée à se prévaloir du vice de forme qui a présidé à la confection du contrat, et peut-elle sans injustice se refuser à payer le dédit stipulé ? La question est controversée, et la jurisprudence est assez incertaine. Mais plaçons-nous d'abord dans le domaine des textes et essayons de trouver dans notre code un élément d'appréciation.

Nous ne trouvons pas de disposition se référant directement à la femme mariée, mais l'article 1307, au titre des obligations en général, vise une hypothèse qui se rapproche singulièrement de la nôtre ; ce texte est ainsi conçu : « la simple déclaration de majorité faite par le mineur ne fait point obstacle à sa restitution ». Généralisons le principe contenu dans cet article et disons que la déclaration mensongère faite par un incapable tendant à le faire passer aux yeux de son cocontractant comme

capable, ne l'empêche pas de se prévaloir de son incapacité (Voyez Lacan et Paulmier, t. I, n. 228 ; Aubry et Rau, t. V, p. 162 ; Demolombe, t. IV, n. 327). En théorie donc, il est permis de conclure que la fausse déclaration de la qualité de célibataire n'empêchera pas la femme mariée d'obtenir des tribunaux l'annulation de son contrat d'engagement ; le directeur ne pourra même, dans ce cas, malgré sa bonne foi évidente, réclamer à l'artiste le dédit stipulé.

Il faut cependant que la fausse déclaration ne soit pas accompagnée de manœuvres dolosives : l'actrice qui a eu recours à de telles manœuvres se place par sa faute dans une toute autre situation : il y a là une source évidente d'action en dommages et intérêts au profit du directeur, et peut-être même celui-ci peut-il alors opposer une fin de non-recevoir à la demande en nullité. Cette dernière conséquence toutefois est discutée : l'obligation à des dommages et intérêts est seule incontestée.

La jurisprudence s'est prononcée à plusieurs reprises sur cet intéressant point de droit, et les solutions qu'elle en a données, sont à vrai dire contradictoires. Un arrêt de la Cour de Paris, du 4 mai 1852, semble donner raison à la thèse que nous venons d'exposer : mais l'espèce dans laquelle la Cour a été appelée à se prononcer, est un peu différente (Voyez Cour de Paris du 4 mai 1852. P. 52. 2. 702. D. 53. 2. 95, et Constant, p. 219). Il s'agit d'une actrice qui s'est déclarée libre de tout engagement. Cette formule fait évidemment allusion à la position de l'artiste

ayant figuré jusque-là sur une autre scène, et non à sa qualité de femme engagée ou non dans les liens du mariage. Mais l'arrêt dit à ce propos que la déclaration frauduleuse faite par la femme doit être prouvée par le directeur pour que celui-ci ait droit à une indemnité. La fraude doit donc être suffisamment établie pour entraîner condamnation à des dommages et intérêts, et il semble bien ressortir des considérants de cet arrêt, qu'une déclaration fausse, mais non frauduleuse, n'entraînerait pas pour la femme d'obligation à une indemnité, et ne l'empêcherait pas de demander la nullité de l'engagement. (Voyez dans le même sens, Trib. Seine, 22 janv. 1879, *Ann. prop. ind.*, 79, 387).

Voici maintenant un jugement du Tribunal de commerce de Marseille du 24 janvier 1888 (Rec. Marseille, 88, 152) qui s'est prononcé dans un sens tout à fait opposé. Ce jugement a débouté de sa demande en nullité une actrice qui s'était engagée sous son nom de jeune fille et avait caché son mariage au directeur de théâtre. Cette femme ne fut pas reconnue fondée à se prévaloir du défaut d'autorisation maritale, et la fausse déclaration qu'elle avait faite la liait irrémédiablement : elle dut verser au directeur la somme stipulée à titre de dédit.

Il faut reconnaître que ce jugement n'est pas motivé sur le terrain juridique : il reconnaît, en effet, à une fausse déclaration le pouvoir de faire naître une obligation, et c'est lui attribuer une conséquence un peu exorbitante. Il perd de vue également le principe de l'autori-

sation du mari qui doit rester, nous l'avons dit, la règle générale.

Mais dans l'espèce soumise au Tribunal de Marseille, il s'agissait d'un renouvellement d'engagement, et le directeur était particulièrement digne de l'intérêt des juges, parce que l'actrice avait exécuté intégralement son premier contrat.

Le mari. — Le mari est incontestablement fondé à demander la nullité de l'engagement souscrit par sa femme sans son autorisation ; c'est surtout dans son intérêt et dans celui plus élevé de la famille et de la société, que le principe de l'autorisation a été établi. Il faut donc, en toute équité, lui accorder ce droit d'une façon absolue, quand il en est digne, suivant nous, et en tout état de cause, selon certains auteurs.

Mais en pratique, le mari résolu à user de son droit se heurtera à de nombreuses difficultés : il arrivera, la plupart du temps, que la femme ne tiendra aucun compte de la nullité du contrat prononcée à la requête du mari, et que, de connivence avec le directeur, elle continuera à paraître sur la scène comme si rien n'était changé. On a déjà vu dans le monde des théâtres un huissier se présenter, avant la représentation, pour signifier à une actrice le jugement lui interdisant de jouer un rôle, mais on n'a jamais vu cette démarche être couronnée de succès. La question pratique se pose donc de savoir quelle va être l'attitude du mari respectable, dans notre thèse, et dont la volonté est si peu respectée.

Il pourrait sans doute faire appel à la force publique, puisqu'il est armé d'un jugement; mais nos mœurs réprouvent de tels procédés, et ce moyen violent couvrirait le mari de ridicule. Le mieux est pour lui de s'adresser de rechef au Tribunal et d'intenter contre le directeur qui méconnaît son autorité, une action en dommages et intérêts. La légitimité de cette action est unanimement reconnue par les auteurs et la jurisprudence. (Voyez notamment : Cour de Paris, 4 mars 1903. S. 1903. 2. 168, D. 1903. 2. 144. Tribunal de la Seine, 17 juillet 1901. S. 1902. 2. 284. Trib. de Nîmes, 8 août 1901. *Gaz. Palais*, 1901. 2. 468. Trib. de Pau, 20 juin 1903. *J. Le Droit*, 18 novembre 1903). Telle sera la solution la plus prudente et la plus sage pour le mari ; dès qu'il aura fait connaître aux intéressés, c'est-à-dire au directeur et à sa femme, sa volonté formelle de ne pas accorder l'autorisation, il sera fondé à réclamer en même temps que l'annulation du contrat d'engagement des dommages et intérêts. Le directeur ne pourra plus exciper de sa bonne foi, dès qu'une signification en bonne forme lui sera parvenue.

Stipulation de garantie pour la femme. — En présence de cette annulabilité qui pourra entraîner condamnation à des dommages et intérêts, les directeurs de théâtre devront se montrer prudents ; ils éviteront de passer acte avec les femmes mariées non autorisées et ce sera le seul moyen d'être à l'abri de toute réclamation judiciaire.

Cependant certaines actrices ont une telle réputation qu'elles paraissent indispensables au succès d'une pièce nouvelle : le principal rôle a été créé pour elles et le directeur ne peut se passer de leur concours. Il est naturel que les parties, ne se sentant pas protégées par la loi, aient essayé de se mettre en garde contre une condamnation possible. Fréquemment le directeur exigera de l'actrice une clause de garantie portant que s'il succombe en justice devant l'action du mari et se voit obligé de lui verser des dommages et intérêts, il pourra se retourner contre la femme et sera indemnisé par elle de tout le préjudice subi.

Ce procédé, hâtons-nous de le dire, n'a aucune chance d'aboutir : le mari, au nom de sa femme, s'adressera de nouveau au tribunal et fera annuler cette clause. Deux moyens sont à sa disposition : il peut tout d'abord invoquer le défaut d'autorisation (Cour de Paris, 4 mars 1903, S. 1903, 2, 168, D. 1903, 2, 144), car il est constant que la clause de garantie n'a pu être signée que sans son autorisation. Il peut en outre s'appuyer sur un principe plus général et d'ordre public : celui d'après lequel les tribunaux doivent annuler toute convention ayant pour but de s'exonérer directement ou indirectement de sa propre faute. La femme a bien cherché, dans notre hypothèse, à s'exonérer indirectement des conséquences que pouvait entraîner l'irrégularité du contrat et cette intention suffit aux yeux de la loi pour que la clause soit nulle, de nullité absolue. Ce moyen a prévalu devant le

Tribunal de Pau, dans un jugement du 20 juin 1903 (*J. Le Droit*, 18 nov. 1903).

Les tiers et spécialement le directeur de théâtre ne peuvent réclamer l'annulation du contrat pour défaut d'autorisation.

La nullité de l'engagement théâtral souscrit par la femme sans l'autorisation de son mari est purement relative : il n'appartient qu'au mari et à la femme de pouvoir l'invoquer et jamais les tiers ne pourront la faire constater. L'article 1125 est formel sur ce point : « les personnes capables de s'engager ne peuvent opposer l'incapacité de la femme mariée avec qui elles ont contracté. » Le directeur de théâtre, quoique véritablement intéressé à faire constater l'irrégularité de l'engagement, ne le pourra donc en aucune manière, à cause du caractère relatif de la nullité. (Voyez Trib. Seine. 23 janvier 1894.) (*J. des Trib. de comm.*, 95, 174.)

§ 5. — Appendice.

Le nom de l'actrice mariée.

Quoique ne se rattachant que tout à fait indirectement à la question de savoir si une femme mariée a besoin ou non, pour s'engager au théâtre, de l'autorisation de son mari, les développements qui vont suivre sont suffisamment importants pour que nous croyons utile de nous y

arrêter. L'intérêt pratique qui s'y attache vient s'ajouter à l'intérêt doctrinal, et nous aurons une occasion favorable ici pour rappeler, contrairement à l'opinion générale, que la femme ne prend pas, en se mariant, le nom de son mari.

Le nom d'une actrice en vogue sur une affiche suffit à assurer le succès d'une pièce de théâtre, et les directeurs le comprennent si bien que les mots qui se détachent le mieux sur les colonnes d'affichage ne sont pas la plupart du temps des titres de pièces mais les noms des principaux interprètes. Si une actrice connue du public venait à changer de nom, il est évident que pendant de longues semaines une diminution considérable des recettes viendrait causer au directeur un préjudice peut être irréparable.

Il est donc du plus grand intérêt de se demander si les changements apportés dans le nom de la femme par le mariage ou le divorce sont de nature à être, sinon évités, du moins atténués par ce fait que la profession d'actrice exige, pour ainsi dire, une marque distinctive qui reste toujours la même. Distinguons deux hypothèses, celle où l'actrice se marie, et celle où le mariage est rompu par le divorce ou la séparation de corps.

Première hypothèse. — Le mariage d'une actrice exerce-t il sur son nom de théâtre une influence quelconque?

On croit communément que dans la vie privée, le mariage fait acquérir à la femme le nom du mari. Rien n'est moins exact ; les textes sont absolument muets sur ce

point et il est impossible, dans le silence du législateur, de donner au mariage une conséquence qu'il n'a pas (1). Il est donc facile pour une actrice connue sous son nom de jeune fille, de le conserver et de déroger ainsi à l'usage cependant très fortement ancré dans les mœurs, qui veut que la femme prenne le nom de son mari.

Il arrivera souvent que l'actrice, épousant un acteur connu, tienne à joindre à son nom celui de son mari : c'est une chose très légitime et qui se voit fréquemment dans le monde des commerçants où les deux noms accolés sont traditionnels.

Deuxième hypothèse. — Effet du divorce ou de la séparation de corps.

En fait, il arrive souvent que l'actrice prenne le nom de son mari : l'usage crée le droit : et si cette actrice n'est pas encore connue à l'époque de son mariage et ne devient célèbre que dans la suite, la question va se poser de savoir si le mari qui a obtenu contre elle le divorce ou la séparation de corps — et ces éventualités sont fréquentes chez les gens de théâtre — pourra la contraindre à reprendre son nom de jeune fille.

La solution juridique n'est pas douteuse et c'est affirmativement qu'il faut répondre en s'en référant à l'article 299, modifié par la loi du 6 février 1893 : « par l'effet du divorce, chacun des époux reprend l'usage de son nom. »

Cette disposition était certes bien inutile, puisque le

(1) Sic. Planiol, t. I, n° 164.

mariage ne fait pas acquérir à la femme le nom du mari. Mais elle a eu, précisément dans notre espèce, une portée pratique indéniable. La plupart des tribunaux, en effet, contraignaient bien la femme dans la vie privée, à reprendre le nom de famille après le divorce ; mais quelques-uns avaient donné une solution contraire pour les femmes actrices, seulement connues du public sous le nom du mari. C'est ainsi que le Tribunal de Toulouse, dans un jugement du 18 mars 1886 (S. 86. 2.119) (1) avait décider que la femme actrice pouvait continuer après le divorce à porter le nom de son mari, et les attendus de ce jugement se justifiaient alors facilement : le nom d'une actrice connue acquiert, en quelque sorte, une valeur qui lui est propre : ce n'est plus la naissance, ce n'est plus le mariage qui créent le nom. Il y a un autre élément plus puissant qui a fait que l'actrice est célèbre et cet élément lui est sans nul doute bien personnel : c'est le talent qui lui a permis de s'affirmer, c'est le travail que le développement de ses facultés naturelles lui a coûté : son nom de théâtre est en un mot son œuvre et elle peut, à bon droit ce semble, en revendiquer la jouissance définitive.

Quoi qu'il en soit, l'article 299 ne laisse plus maintenant place à la discussion, et le mari trouvera en lui une arme infaillible pour rentrer en possession de son nom. Faut-il le regretter ?

(1) V. aussi Nîmes, 8 août 1887, D. 89-29. S. 88. 2. 19.

On a reproché à la loi du 6 février 1893 d'être trop générale et de ne pas faire d'exception au profit de la femme commerçante : une proposition faite en ce sens par M. Boulanger fut rejetée, sous ce vain prétexte que la femme pourrait ternir le nom du mari par la faillite. Les raisons mises en avant par M. Boulanger étaient les mêmes que celles par lesquelles se justifiait le jugement du Tribunal de Toulouse, cité plus haut : le nom commercial, disait-il, jouit d'une véritable indépendance : il acquiert par le fait que son propriétaire l'appose sur ses produits ou sur son enseigne, une valeur intrinsèque, disons le mot, une sorte de personnalité. Pourquoi dès lors, puisque le mariage n'est pas le seul titre d'acquisition du nom commercial, tenir compte seulement de la rupture du mariage et ne pas permettre la pérennité du nom. Raison excellente et qu'on s'étonne de n'avoir pas été suffisamment appréciée (note de M. Flürer dans Dalloz 89. 2. 9).

L'exception se fut mieux encore justifiée pour la femme actrice et il nous paraît peu équitable qu'un mari, dont la situation est peut-être très obscure, puisse obtenir du tribunal un jugement qui contraigne sa femme à changer de nom.

Ce qui est plus critiquable encore c'est que la loi du 6 février 1893 attribue à la séparation de corps un effet sensiblement égal à celui du divorce. Si le nom peut être conservé, le mari peut néanmoins obtenir du tribunal que sa femme ne fasse plus usage de son nom ; il n'y

a plus ici changement de plein droit : les juges ont seulement la faculté d'empêcher la femme de continuer à porter le nom du mari. Cette disposition malencontreuse (art. 311 du Code civil) n'est justifiable à aucun point de vue et elle est de nature à causer à la femme actrice un préjudice considérable (1).

(1) La seule ressource qui lui resterait alors serait de faire suivre son nom de jeune fille imprimé en petits caractères de la mention : épouse divorcée ou séparée de M. X..., et ce dernier nom en énormes caractères. Peut-être gagnerait-elle à ce subterfuge un peu plus de célébrité.

CHAPITRE III

DE LA CAPACITÉ REQUISE POUR TRAITER EN QUALITÉ DE DIRECTEUR DE THÉATRE

L'entreprise du directeur de théâtre figure dans l'énumération légale des actes de commerce et personne ne conteste au directeur la qualité de commerçant. Tous les actes de celui-ci, tant principaux qu'accessoires, le rendront donc justiciable des tribunaux de commerce. C'est là un point acquis et aucune difficulté ne saurait s'élever sur la question de capacité que nous nous proposons maintenant d'étudier.

On peut dire que toute personne ayant la capacité du commerçant pourra valablement signer comme directeur un acte d'engagement théâtral.

Le recrutement des artistes est un des actes principaux de l'entreprise du directeur, car c'est grâce au choix des interprètes aimés du public que les recettes seront fructueuses et que ces fonctions si ingrates pourront devenir très rémunératrices.

Le majeur n'aura donc aucune formalité à remplir pour embrasser la carrière de directeur de théâtre ; pour les mineurs et les femmes mariées, les règles du droit

commercial devront être appliquées et les autorisations prévues par les articles 2 et 4 du Code de commerce seront requises à peine de nullité.

C'est ainsi, — pour rappeler brièvement ces principes, — que le mineur devra préalablement être émancipé, être âgé de 18 ans, autorisé par son père ou sa mère, ou une délibération du conseil de famille homologuée par le tribunal civil, et enfin faire enregistrer cet acte d'autorisation et le faire afficher au tribunal de commerce. Le mineur qui réunira ces conditions sera aussi pleinement capable qu'un majeur, avec cette restriction cependant qu'il ne pourra valablement aliéner ces immeubles sans observer les formalités qui président aux ventes des biens des mineurs.

Pour la femme, d'autre part, mariée et non séparée de corps, nous savons que d'après l'opinion de la doctrine, l'autorisation du mari est indispensable et qu'elle ne peut être suppléée par celle de justice : d'après la thèse qui prévaut en jurisprudence, la justice pourra remplacer le mari absent, mineur ou interdit, et même le mari qui refuse sans raison d'accorder son autorisation. Ajoutons que la femme dûment autorisée aura le pouvoir non seulement d'engager des immeubles mais aussi de les aliéner et que, par contre, elle devra toujours être assistée par qui de droit pour ester en justice.

Telles sont, successivement exposées, les règles qui devront être observées par les personnes désireuses de diriger une entreprise théâtrale.

Il nous reste maintenant pour clore le chapitre des questions de capacité, à dire quelques mots des intermédiaires qui facilitent la conclusion des contrats d'engagement, les agences dramatiques.

Les agences dramatiques.

Personne n'ignore l'importance de ces bureaux de placement des artistes. Presque tous les directeurs ont en effet recours aux agences pour le recrutement de leur personnel et les artistes, de leur côté, sont obligés d'avoir recours à leur ministère pour trouver du travail. Peu de théâtres recherchent autrement leur personnel : il en est qui entretiennent à l'étranger des agents spéciaux qui sont chargés de découvrir les célébrités naissantes, mais cette pratique est usitée surtout dans les musics halls. Certains théâtres subventionnés ont également un autre mode de recrutement de leurs artistes, mais il n'en est pas moins vrai de dire que dans la plupart des cas l'engagement est conclu par l'intermédiaire de ces puissantes organisations. Puissantes, disons-nous, car ces agences ne se contentent pas de remplir le rôle de mandataire qui est leur raison d'être, elles sont aussi les agents financiers de théâtres.

Nature des Agences dramatiques.

L'agence dramatique n'est en somme qu'un bureau de placement : de même que les bureaux ordinaires servent

d'intermédiaires entre les maîtres et les serviteurs, entre les patrons et les ouvriers, de même l'agence dramatique permet et facilite la rencontre des offres des directeurs et des demandes des artistes.

Pourquoi dès lors la loi récente du 14 mars 1904, qui organise le bureau municipal gratuit, l'exclut-elle, dans son article 12, de sa sphère d'application : on en a donné plusieurs raisons, que nous trouvons très clairement exposées dans la remarquable « Etude juridique sur les bureaux de placements de M. Edmond-Roger Rathery » (1). « Les agences dramatiques, dit cet auteur, sont d'une nature spéciale : presque toutes situés à Paris, elles ne placent guère qu'en province et le Conseil municipal de Paris n'aurait jamais accepté de payer les fonds nécessaires à leur suppression quand la Ville n'en eut tiré aucun avantage. De plus ces offices font souvent l'avance de fonds nécessaires à un artiste ou à toute une troupe pour gagner le lieu où l'appelle l'engagement procuré. Sur la demande de M. Millevoye, il a été entendu qu'une loi spéciale serait votée relativement à ces agences et la Commission du Travail ainsi que le Gouvernement se sont engagés à la faire aboutir le plus rapidement possible. Il y a, en effet, de graves sujets de plaintes contre certaines de ces agences qu'on accuse d'excitation à la débauche : il faudra organiser un système spécial. Une surveillance extrêmement sévère nous semblerait le meilleur procédé, car il faudra

(1) Thèse, Paris 1904, Henri Jouve, éditeur.

toujours des qualités spéciales et la possibilité de faire des avances de fonds pour l'agence relative à cette profession : toutes choses qu'on trouverait difficilement dans un bureau municipal gratuit. »

On a discuté beaucoup sur la nature juridique du bureau de placement (1) : d'aucuns ont voulu voir dans l'office du placeur un simple mandat. M. Beauregard le considérait plutôt comme un contrat de commission (Voyez aussi pour les agences dramatiques Dubosc et Goujon, p. 56). Mais il nous paraît difficile d'adopter cette manière de voir : le placeur n'est pas en effet responsable de l'inexécution du contrat qu'il s'est chargé de faire signer ; c'est bien plutôt un courtier qui répond à la définition donnée par MM. Lyon-Caen et Renault : « le courtier est, disent ces auteurs, la personne qui sert d'intermédiaire à deux personnes qui veulent contracter. » Le directeur d'un bureau de placement ou plus spécialement d'une agence dramatique atteint en effet ce but : dès que les deux parties sont en présence, sa personnalité s'efface, son rôle est terminé (2).

Ce courtier reçoit en échange de ses bons offices une rétribution qui consiste en un tant pour cent sur le salaire de l'artiste. Les tribunaux peuvent toujours apprécier le chiffre de cette rétribution et le réduire s'ils le jugent excessif. (Voyez à ce sujet Trib. Seine, 1er février 1893.)

(1) V. Bathery, thèse citée plus haut, p. 33 et suivantes.

(2) Discours de M. Prevet au Sénat, le 27 janvier 1898. *Journal Officiel*, 28 janvier 1898.

(*Gaz. des Tribunaux*, 22 février 1893). Tribunal de Bruxelles, 1er février 1895, cité par Deseure, p. 70 et Tribunal de la Seine, 6 mars 1896 (*Gaz. des Trib.*, 30 septembre 1896). Ce dernier jugement a décidé, par application de l'article 1999 du Code civil que la rémunération est due au placeur, dans le cas où l'artiste pour une raison quelconque, ne touche pas ses appointements. Il en est ainsi, aux termes de ce jugement, même dans le cas où la non-exécution de l'engagement souscrit par l'entremise de l'agence résulterait d'une décision d'ordre municipal et administratif ordonnant la fermeture du théâtre avant la représentation.

La rétribution stipulée est souvent calculée sur la durée de l'engagement (Voyez Paris, 19 avril 1873. — Ann. prop. ind. 73. 401). (Voyez également sur cette matière un arrêt de Cassation du 1er juin 1864. (Ann. prop. ind. 64. 302) et un jugement du Tribunal de Bruxelles du 14 octobre 1875 cité par Deseure p. 71.)

Nous n'en dirons pas plus sur les agences dramatiques : il serait cependant intéressant d'étudier leurs attributions financières, mais c'est un volume qu'il faudrait écrire là-dessus, et nous sortirions trop complètement du cadre que nous nous sommes imposés.

TITRE III

LES EFFETS DU CONTRAT D'ENGAGEMENT

CHAPITRE PREMIER

OBLIGATIONS DES ACTEURS

Le contrat d'engagement est au premier chef un contrat synallagmatique : il engendre des liens de droit réciproques. Parmi toutes les obligations qui en naissent pour l'acteur, la plus importante est assurément celle qui est relative au rôle à jouer : il est nécessaire que nous l'étudions tout d'abord.

Section I

L'obligation principale de l'acteur : Le rôle à jouer.

Si l'on s'en réfère aux actes d'engagements, on remarque une distinction très nette relative aux rôles, qu'il importe de mettre dès maintenant en lumière.

1° *Engagement sans spécification d'emploi.*

S'agit-il d'acteurs d'ordre secondaire, ou encore l'entreprise théâtrale est-elle une entreprise peu importante, l'engagement sera, la plupart du temps, muet sur la nature du rôle à remplir : les nécessités auxquelles le directeur doit faire face à tout moment de son exploitation, l'obligeront à avoir sous la main un personnel toujours prêt à tenir n'importe quel emploi.

2° *Engagement pour tenir un ou plusieurs rôles déterminés.*

Si le directeur veut s'assurer le concours d'un artiste en vedette, il devra lui faire de larges concessions. L'acteur ne voudra pas louer ses services pour une trop longue période, et son engagement spécifiera bien la nature du rôle à remplir.

3° *Engagement pour tenir un emploi spécial.*

Enfin, pour beaucoup d'artistes au talent et aux exigences ordinaires, l'engagement sera pour tenir les rôles qui rentreront dans un emploi déterminé, celui de jeune premier ou père noble, par exemple.

La distinction est donc très nette entre ces trois espèces d'engagement, suivant que l'artiste aura loué ses services sans restriction aucune, qu'il n'aura consenti à paraître que dans un ou plusieurs rôles déterminés, ou qu'enfin

il se sera engagé à tenir tous les rôles d'un même emploi. Il importe de s'en référer à ces trois catégories d'engagements, si l'on veut comprendre toute la portée des décisions de jurisprudence qui semblent si disparates au premier examen.

Cette distinction est notamment très importante à relever dans la question de l'attribution des rôles que nous allons aborder.

§ 1. — L'attribution des rôles. Pouvoir du directeur.

En principe, c'est au directeur qu'il appartient de distribuer les rôles d'une pièce nouvelle, que ce soit de sa propre initiative, ou suivant les indications de l'auteur.

L'artiste se doit tout entier au succès de l'entreprise à laquelle il appartient, ainsi qu'en témoignent toujours les contrats d'engagement, et il serait mal fondé à vouloir lui-même choisir son rôle. Dans l'intérêt de la bonne gestion financière de l'établissement et dans l'intérêt du public, il est de toute nécessité que la volonté du directeur soit souveraine en cette délicate matière et que la liberté de son choix reste entière.

Tel est le principe, reconnu d'ailleurs par tous les auteurs et sanctionné par la jurisprudence (Voyez Lacan et Paulmier, t. I, n° 370. Dubosc et Goujon, p. 92) (1).

(1) V. Paris, 9 mai 1843. *Gaz. des Tribunaux*, 10 mai. Tribunal de Commerce de la Seine, 3 avril 1843. *Gaz. des Trib.*, 4 avril. Paris, 13 décembre 1900. *Journal Le Droit*, 10 janvier 1901.

Est ce à dire que le droit du directeur aura toujours une portée aussi absolue et qu'il pourra imposer, par exemple, à un acteur de grand mérite, un rôle de figuration, sans que ce dernier puisse élever la moindre protestation? Telle est la difficulté qu'il s'agit maintenant de résoudre, en faisant appel à l'importante distinction que nous avons exposée précédemment.

1° *Engagement sans spécification d'emploi.*

S'il s'agit d'un engagement conclu dans les termes les plus généraux, sans aucune spécification d'emploi ni de rôle à jouer, le principe de la souveraineté du directeur en matière d'attribution des rôles est vrai sans restriction : l'acteur ayant donné son concours de la façon la plus absolue et la plus large, ne peut avoir aucune espèce de recours contre la décision du directeur, il doit accepter le rôle qu'on lui donne, les termes mêmes de son contrat l'y obligent. Dans un jugement du 29 mars 1881 (cité par Constant, p. 325) le Tribunal de la Seine a sanctionné ce principe : « La clause d'un engagement théâtral, dit ce jugement, par laquelle l'artiste s'engage à se prêter de la manière la plus absolue au bien de l'entreprise, domine toutes les relations entre lui et son directeur. »

Le principe de la souveraineté du directeur en matière d'attribution des rôles, pour si absolu qu'il soit, doit cependant s'exercer dans des limites raisonnables et il appartiendra toujours aux Tribunaux de juger si le rôle imposé à l'artiste n'est pas en trop grande dispropor-

tion avec ses moyens, son état de santé, son âge ou son sexe. Rien d'impossible à ce qu'un acteur engagé sans spécification d'emploi, qui remplit ordinairement les premiers rôles, ne soit contraint de jouer pendant un délai très court, un rôle secondaire ou même un rôle de figuration ; mais si de parti pris et dans plusieurs pièces, le directeur continuait à employer cet acteur dans des rôles secondaires, le Tribunal pourrait intervenir et obliger le directeur, sous peine de résiliation, à faire de son droit un usage plus raisonnable.

La clause usuelle qui porte que l'acteur se doit au bien général de l'entreprise ne saurait être considérée comme un obstacle à la résiliation : l'intérêt de l'acteur ne doit pas être injustement sacrifié à celui du directeur.

Pour être en mesure de donner aux difficultés qui pourraient se produire dans notre première hypothèse une solution équitable, les tribunaux devront donc, sans perdre de vue le principe de l'autorité du directeur, considérer les faits particuliers de la cause, l'ordre habituel des choses du théâtre : il est évident, par exemple, comme l'a jugé le Tribunal de la Seine le 1er février 1859 (cité par Constant, p. 230), qu'une artiste de comédie, ne saurait, malgré la généralité des termes du contrat qui la lie, être obligée de paraître dans un rôle de danseuse (1), (Ann. prop. ind. 1859, p. 61) et qu'une danseuse est en

(1) V. d'autres décisions du même genre dans la *Gazette des Tribunaux* du 2, 3, 7 et 10 mars 1831, du 16 et 28 oct. 1845, du 22-25 février et 4 mars 1852.

droit de se refuser à remplir un rôle de figurante (Trib. de la Seine, 25 juin 1878, Ann. prop. ind. 1878, p. 176). Voyez aussi Trib. de la Seine, 15 juillet 1886, journal *La Loi*, 16 juillet.

2° *Engagement pour tenir un ou plusieurs rôles déterminés.*

Il apparaît que dans cette seconde hypothèse, l'autorité du directeur est réduite à sa plus simple expression : il s'agit d'un artiste de renommée universelle, que l'auteur aura décidé à créer un rôle écrit peut-être spécialement pour son talent, et le directeur est trop heureux de posséder dans son personnel un tel élément du succès pour lui marchander les concessions. Le directeur n'interviendra que pour apposer sa signature au bas de l'acte d'engagement et l'artiste remplira le rôle pour lequel il a été choisi, sans que la plus petite difficulté puisse s'élever.

Le directeur ne peut davantage retirer le rôle à l'artiste au cours des représentations, sans s'exposer à lui payer le dédit stipulé. Aux termes d'un jugement du Tribunal de la Seine du 16 juillet 1880 (cité par Constant, p. 315) « un directeur n'a pas, au point de vue de la désignation des rôles à remplir par un artiste, une liberté absolue ; il n'a pas en conséquence le droit de violer une convention expresse passée avec un artiste et résultant soit du traité, soit des circonstances qui l'ont accompagné et suivi et duquel résulte la commune intention des parties, dont l'appréciation appartient aux tribunaux ». Dans l'espèce

visée par ce jugement, une actrice avait été engagée pour jouer un rôle déterminé : elle reçoit le manuscrit, travaille son rôle et assiste aux répétitions pendant quinze jours. Puis, sur les observations des auteurs qui redoutaient que l'accent anglais de l'actrice ne nuisît au succès de la pièce, le directeur lui retire ce rôle pour le confier à une autre actrice : il ne refuse pas toutefois de payer les appointements de la première? Est-elle fondée à réclamer la résiliation de son engagement et le versement du dédit convenu? Le Tribunal de la Seine a répondu affirmativement : l'engagement liait le directeur aussi bien que l'actrice, et le fait que celle-ci était déjà en possession d'un rôle pour l'exécution duquel elle avait été spécialement engagée, constituait à son profit un droit irrévocable.

La raison du retrait était d'ailleurs assez insignifiante et c'était à bon droit que l'actrice réclamait des dommages et intérêts (1).

La jurisprudence est donc basée sur l'interprétation exacte des clauses du contrat : il est évident qu'une actrice engagée pour jouer un rôle unique, subit un pré

(1) Ce jugement a été confirmé par un arrêt de la Cour de Paris du 4 avril 1881 (cité par Constant, p. 326) : aux termes de cet arrêt « l'engagement d'un artiste dramatique pour jouer un rôle unique spécialement désigné, ne permet pas au directeur de théâtre de contraindre l'artiste à le jouer concurremment avec une autre artiste ou en doublure, ni à demeurer à sa disposition en cas de retrait du rôle. Peu importe qu'en vertu d'autres traités qui l'obligent envers les auteurs de la pièce, le directeur se soit vu contraint de retirer le rôle à l'artiste qu'il avait engagée ». (*France judiciaire*, v. 2. 415.)

judice considérable, tant au point de vue de ses intérêts matériels qu'au point de vue de sa réputation, si ce rôle vient à lui être retiré.

Dans le cas où l'engagement porte que l'actrice est engagée pour « paraître dans telle pièce déterminée » ou encore « pour remplir plusieurs rôles dans un certain nombre de pièces », le pouvoir du directeur devient plus certain et la jurisprudence lui reconnaît une influence sur l'attribution des rôles : c'est ainsi qu'un jugement du Tribunal de la Seine du 5 août 1859 (Ann. prop. ind. 1859, p. 278) reconnaît que, dans cette hypothèse, le directeur reste maître de la distribution des rôles, et qu'il pourra même retirer le rôle déjà distribué, au cours des répétitions ou des représentations. (Voyez Ann. Trib. Seine, 16 mai 1904, Journal *Le Temps* du 17). L'autorité du directeur évolue cependant ici dans des limites plus étroites, et il faudrait un motif bien grave pour que le retrait d'un rôle soit justifié.

3° *Engagement pour tenir un emploi déterminé.*

C'est dans cette troisième catégorie d'engagements que les tribunaux auront le plus fréquemment à intervenir : il s'agira en effet de savoir si le rôle que le directeur veut imposer à l'artiste est bien un rôle de l'emploi désigné par les termes du contrat et la difficulté sera de déterminer la limite exacte où un rôle cesse d'appartenir à un emploi et appartient à un autre ; difficulté très délicate,

en raison du grand nombre et de l'enchevêtrement des différents emplois.

Il serait intéressant de donner à ce propos une énonciation complète des différents emplois qui sont en usage au théâtre; mais il suffira de se reporter au livre de Deseure (voy. p. 92 et suiv.) et à celui de Dubosc et Goujon (p. 83) ; on y trouvera tous les renseignements nécessaires sur les premiers rôles, jeunes premiers rôles et, de façon générale, tant sur les emplois de drame et de comédie que sur les emplois d'opéra et d'opéra comique (1).

La diversité extrême de tous les emplois est remarquable : la liste en varie non seulement avec le genre des pièces représentées, mais aussi avec les usages particuliers à chaque théâtre. Aussi est-il souvent délicat de résoudre les contestations qui ne manquent jamais de se produire entre artistes et directeur, chaque fois que l'amour-propre de l'un vient en contact avec l'intérêt de l'autre.

Il est difficile de donner des règles précises dans cette hypothèse : si l'on consulte en effet les nombreuses décisions de jurisprudence, qui ont été rendues pour des contestations d'emploi, on y rencontre parfois des contradictions très nettes, motivées par des considérations particulières à chaque procès. Le tribunal sera lié

(1) Pour les roles de la danse, v. Deseure, p. 97 et Agnel, n° 265 et suivants. Pour le chef d'orchestre et les musiciens, v. Agnel, 297 et suiv.

par une stricte interprétation des clauses du contrat, sans toutefois perdre de vue le principe de l'autorité du directeur. Mais il est vrai de dire que ce principe ne subsistera que lorsque la bonne foi et l'esprit de justice du directeur ne pourront être mis en cause. Citons maintenant quelques décisions : un arrêt de la Cour de Nancy du 19 février 1874 (S. 74. 2. 269 ; D. 75. 2. 45) a jugé que l'artiste lyrique engagé comme premier rôle ne peut être contraint à jouer comme second rôle ; le directeur qui voudrait à ce point violer les termes du contrat, s'exposerait à une condamnation au dédit stipulé.

De même une artiste lyrique qui doit chanter les rôles de soprano, peut à bon droit refuser de chanter ceux de mezzo soprano (Trib. de la Seine, 10 septembre 1861, Ann. prop. ind. 1861. p. 398). Outre que les termes du contrat d'engagement ont désigné avec précision les rôles dans lesquels l'artiste pourra être tenu de paraître, il est évident que les facultés naturelles qui permettent aux uns de jouer certains rôles d'un même emploi ne sont plus les mêmes pour les autres (1).

De ces décisions, découle évidemment un principe commun : les tribunaux ont admis que la volonté nettement exprimée de ne jouer que les rôles d'un emploi

(1) Une artiste engagée en qualité de première Dugazon, jeune chanteuse, n'est pas tenue de remplir les rôles d'opérette ni même d'opéra-bouffe (Bruxelles, 21 février 1871. Belg. jud., 71. 1236) V. également d'autres décisions du même genre dans la *Gazette des Tribunaux* du 30 août et 2 septembre 1866, du 19 mai 1878 et des 11 et 12 septembre 1869.

déterminé était souveraine en matière d'engagement théâtral. Ce principe se justifie doublement : en droit, par cette considération que la volonté des parties doit être recherchée dans une saine interprétation des clauses qu'elles ont librement signées ; en fait, par cette idée que les efforts d'un artiste sont toujours dirigés plus spécialement vers un emploi déterminé : il n'est possible d'atteindre au sommet d'un art que si on s'absorbe exclusivement à son étude, et il est facile de mesurer toute l'étendue du préjudice que pourrait causer à un artiste un ordre de son directeur lui enjoignant d'interpréter un rôle pour lequel il n'est pas spécialement préparé.

Une clause exorbitante. — Il faut donc s'étonner de lire dans presque tous les contrats d'engagement une clause à peu près conçue en ces termes : « Le soussigné s'oblige à jouer tous les rôles que le directeur jugera convenables à son talent ou à son physique » et d'une manière générale « à se prêter le plus complètement possible au bien de l'entreprise ». Clause exorbitante, imposée plus sans doute par une tradition irréfléchie que par le directeur lui-même aux artistes trop heureux de trouver à employer leur talent et qui négligent de bien peser tous les termes de leur contrat.

Cette clause se conçoit, il est vrai, pour les troupes d'importance secondaire : on ne peut, dans ce cas, retirer au directeur la facilité de pouvoir imposer à son personnel des fatigues supplémentaires, en raison des exigences du renouvellement du spectacle. Mais pour les

théâtres de Paris et les principales scènes de province, cette clause n'est en aucune façon justifiable : le nombre des artistes en chef ou en double, la durée souvent très longue des représentations d'une même œuvre devraient permettre au directeur de respecter l'ordre normal des rôles et la spécialité de chaque artiste.

Certains auteurs, craignant sans doute que les directeurs n'abusent de cette arme dangereuse, ont voulu poser en principe que dès que l'acteur s'engageait formellement à tenir un emploi spécial, cette clause ne devait produire aucun effet. (Vulpian et Gauthier, p. 250.) Mais leur opinion, quoique fondée sur une base d'équité ne nous paraît pas acceptable : elle se heurte en effet à cet axiome juridique que les conventions librement formées tiennent lieu de loi à ceux qui les ont faites. L'acteur s'est engagé irrévocablement par sa signature et quelles que soient les conséquences de son acte, il doit les supporter sous peine de se voir condamner au versement du dédit convenu.

Dans un arrêt de la Cour de Paris du 28 décembre 1869 (cité par Constant, page 267) cette clause est reconnue valable et l'acteur ne saurait refuser de jouer un rôle qui lui est imposé par application de cette clause sans s'exposer à des dommages et intérêts vis-à-vis du directeur (1).

(1) V. aussi un arrêt de le Cour de Paris du 8 février 1872 rendu contre Mme Ugalde, de l'Opéra-Comique, qui avait refusé le rôle de Mme Barveck dans l'ambassadrice. V. des décisions analogues dans la

De même le Tribunal de commerce de la Seine, dans son jugement du 16 septembre 1879 (cité par Constant, p. 313), a consacré la validité de cette clause : « lorsqu'un artiste dramatique, dit ce jugement, s'est engagé à jouer, en tout temps, à toute heure et en tous lieux, en chef, double ou partage et remplacement, tous les rôles qui lui seraient désignés, il ne lui est pas possible de refuser un rôle sous le prétexte qu'il ne serait pas adapté à son genre de talent. » L'article avait, dans l'espèce, invoqué à l'appui de sa prétention cette idée que la clause était *de pur style* et ne pouvait avoir pour conséquence de le contraindre à accepter un rôle qui avait déjà été refusé et qui d'ailleurs n'était pas dans ses moyens. Le tribunal lui donna tort et admit au contraire que sa signature librement donnée l'engageait d'une façon définitive.

Citons encore dans le même sens un arrêt de la Cour de Paris, du 28 avril 1880 (cité par Constant, p. 312), qui, dans une hypothèse analogue, reconnaît au directeur un pouvoir absolu en présence de la clause par laquelle l'artiste déclare se tenir à sa disposition pour jouer tous les rôles qui seront jugés convenables à son physique et à son talent : une première danseuse, par exemple, ne peut se refuser à jouer un rôle en travesti dans un spectacle de café concert (*France Judiciaire*, IV, 2, 625).

De même un jugement du Tribunal de la Seine du

Gazette des Tribunaux du 8 septembre 1827, 24 décembre 1828, 21 janvier et 30 oct. 1829, 19 juin 1830, 12 oct. 1831, 19 juin 1833, 15 oct. 1844, 25 septembre 1845, 26 mars 1853.

30 avril 1902 (*Gaz. jud. et comm.* de Lyon, 1902, p. 958), décide qu'un artiste qui a adhéré à une pareille clause est tenu de remplir un rôle de simple figurant, pourvu toutefois que ce soit d'une façon passagère et que les circonstances l'exigent (1).

Toutefois cette dernière conséquence nous paraît un peu excessive et le Tribunal de la Seine a plusieurs fois donné sur des difficultés de même nature des solutions contraires à la précédente : un jugement du 11 février 1904 (journal *Le Matin*, 13 février 1904), notamment, a décidé que malgré la généralité de la clause, un artiste pouvait légitimement refuser de paraître en scène sous un costume de groom, rôle absolument muet et constituant une simple figuration, qu'un jeune garçon boucher avait facilement rempli sur le refus de l'artiste (Voyez aussi Paris, 3 mars 1852. *Gaz. des Trib.*, 4 mars. Tribunal de la Seine, 1er février 1859. Ann. prop. ind. 1859, p. 61, et Trib. Seine, 25 juin 1878. Ann. prop. ind. 1878, p. 176).

Il est donc impossible de donner une règle absolue en cette matière, puisque la jurisprudence du Tribunal de la Seine est nettement contradictoire. Toutefois sa dernière décision, celle du 11 février 1904, nous paraît avoir donné la note juste : certes, la clause par laquelle un artiste déclare se mettre à la disposition absolue du directeur

(1) Voyez aussi Toulouse, 23 décembre 1898, *Gaz. du Midi*, 22 janvier 1899.

doit être respectée chaque fois qu'elle ne donnera pas lieu à des abus : reconnaissons donc la nécessité d'une autorité bien exercée, sans laquelle toute administration fructueuse est impossible ; mais reconnaissons aussi à l'artiste le droit de s'adresser à la justice chaque fois que cette autorité, en vertu d'une clause comme celle que nous venons d'étudier, dépassera les limites raisonnables en deçà desquelles elle doit toujours évoluer.

§ 2. — Autres obligations relatives au rôle.

Si la difficulté que nous venons d'examiner est la plus fréquente qu'on puisse voir en cette matière des rôles, elle n'est pas la seule qui puisse provoquer des conflits entre le directeur et les artistes. Nous allons maintenant, en étudiant les obligations accessoires qui résultent pour l'artiste de l'exécution du contrat d'engagement, voir qu'il en existe d'autres.

1° *Obligation pour l'artiste d'apprendre le rôle dans un délai déterminé.*

Dès que le rôle est distribué, l'artiste est tenu de l'apprendre dans un délai déterminé ; la plupart des traités mentionnent le nombre de lignes que chaque acteur doit savoir quotidiennement. Dans l'acte d'engagement de l'Opéra-comique, reproduit à la fin de cet ouvrage, on peut lire que le soussigné s'engage à être prêt à jouer un

rôle le dixième jour de sa remise pour deux actes et le vingtième jour pour trois actes : le contrat porte d'ailleurs que ce sont là des délais maxima et que le directeur conserve toute liberté d'exiger des délais plus courts selon la longueur des manuscrits. Dans l'acte d'engagement des Variétés, l'acteur doit apprendre chaque jour cinquante lignes ou vers.

Pour déterminer le point de départ du délai dans lequel l'acteur doit apprendre son rôle, il est nécessaire de savoir à quelle époque ce rôle est censé distribué ; diverses dates ont été proposées : les uns voudraient que ce fût celle de l'affichage de la pièce dans les coulisses avec la distribution, d'autres celle de la première répétition (Dubosc et Goujon, p. 92). Nous croyons qu'il est préférable de s'en tenir au fait matériel de la remise du manuscrit à l'artiste : c'est la seule manière de prévenir toute contestation. (Le Tribunal de la Seine, dans un jugement du 28 octobre 1875, cité par Constant, p. 284), a consacré cette dernière solution en décidant que la remise du manuscrit engageait d'une façon définitive la responsabilité du directeur qui ne saurait dès ce moment retirer le rôle à l'artiste sans être tenu au payement du dédit stipulé.

2° *Obligation pour l'artiste de n'apporter aucun changement au rôle.*

Certains acteurs, aimés du public, ont une tendance naturelle à exagérer leur propre mérite : comme le dit

M. Léon Daudet (Annales politiques et littéraires, 21 janvier 1906. L'œuvre poétique de Mistral) « il est bien difficile pour celui qui se sent admiré et encensé, de ne point se regarder dans son miroir, et c'est alors que les bêtises commencent ». L'acteur oublie trop facilement que le succès qui l'accueille est dû bien plus peut-être au talent de l'auteur qu'à son mérite personnel : il se permet d'ajouter ou de retrancher des phrases entières au manuscrit. (V. d'Avenel, le Mécanisme de la Vie moderne : le théâtre, III, artiste, public et directeur (*Revue des Deux-Mondes*, 1er janvier 1902, p. 59).

Dubosc et Goujon (p. 134), reconnaissent que le fait de changer une seule phrase au manuscrit peut être une cause de résiliation, même s'il ne s'agit que d'une exception. Nous pensons que cette solution est un peu excessive : il est certain qu'un artiste qui persisterait, malgré les observations de l'auteur ou du directeur, à modifier le texte original à chaque représentation, commettrait ainsi une faute grave susceptible d'entraîner une condamnation à des dommages et intérêts (Voyez notamment, Paris, 13 juin 1870, Ann. prop. ind., 1873, p. 403, et Trib. Seine, 8 mars 1870, Ann. prop. ind., 1870, p. 84); dans ces deux décisions, il convient de remarquer que la distinction est très nette entre l'acteur qui, emporté par son imagination, retranche certains passages à son rôle dans le cours d'une représentation, et celui qui malgré les avertissements, s'obstine à chanter ou à réciter des phrases qui n'ont pas été écrites par l'auteur dans le seul

but de s'attirer les applaudissements du public. Ce dernier seul pourrait être condamné, pensons-nous, à la résiliation du contrat avec versement du dédit.

La Cour de cassation de Belgique est plus sévère; elle a consacré la légalité d'une ordonnance de police communale qui punit des peines de simple police le fait par des acteurs ou actrices, d'intercaler dans leurs rôles des paroles qui ne sont point écrites dans la pièce qu'ils interprètent (arrêt du 3 juin 1878, cité par Constant, p. 308, *France judiciaire*, III, 2, 151).

Cette manière de voir aurait peu de chance de rencontrer des partisans en France; si nous pouvons admettre que le directeur, usant d'un pouvoir qui est cependant contestable, frappe d'une amende l'artiste qui se rend coupable d'une faute de ce genre, c'est à la condition que cette amende ait un caractère essentiellement privé, qu'elle ne cesse pas d'être la conséquence ou plutôt l'application d'un règlement intérieur appliqué dans le théâtre. Mais il est inadmissible que l'on puisse traduire devant la justice de paix l'artiste qui a apporté quelque changement à son rôle.

3° *Rôles obscènes.*

Le directeur du théâtre peut-il obliger un artiste à remplir des rôles contraires à la morale publique? C'est là une nouvelle source de conflits, dans lesquels les tribunaux devront fréquemment intervenir. La solution à leur donner dépendra surtout des circonstances particu-

lières à chaque cause ; l'acteur qui refuse de prononcer certaines phrases, sous le prétexte qu'elles sont de nature, par leur obscénité, à nuire à sa réputation, devrait être débouté de sa demande en résiliation s'il avait précédemment tenu sans protester, des rôles analogues. Le Tribunal de la Seine (12 mai 1898, *J. La Loi*, 13 mai), a jugé, dans le même sens, que l'auteur qui avait répété le rôle sans protester pendant plusieurs semaines et attendu le jour de la première pour invoquer ce motif de rupture, devait être déclaré mal fondé dans sa prétention. Mais si la réclamation est faite en temps utile et si la bonne foi du demandeur est établie, il est incontestable que l'obscénité d'un rôle ou d'un costume est une cause suffisante de résiliation du contrat. (Voyez Trib. Seine, 21 janvier 1904, *J. Le Temps* du 22 janvier, et Trib. comm. de la Seine, 28 octobre 1853, *Gaz. des Trib.*, 29 oct.)

Le directeur, de son côté, est parfaitement fondé à obliger son personnel à se conformer strictement à l'ordre public et aux bonnes mœurs : il peut intervenir, par exemple, pour forcer une actrice à porter un maillot (Deseure, n° 90 et suiv).

4° *Les costumes. Pouvoir du directeur.*

Un directeur de théâtre peut-il forcer un artiste à revêtir un costume déterminé, dans l'intérêt de l'ensemble de l'interprétation ?

Il est difficile d'admettre que toute autre personne que le directeur puisse se prononcer dans cette question du

costume : lui seul, semble-t-il, est suffisamment qualifié pour imposer à l'artiste le choix des vêtements qu'il doit revêtir. Aussi peut-on légitimement s'étonner de voir que la jurisprudence la plus moderne — représentée en l'espèce par un jugement du 3 juin 1905, *Journal Le Matin*, 4 juin 1905, — ait méconnu ce principe qui devrait être essentiel, non seulement dans l'intérêt de l'exploitation théâtrale et de l'unité de direction, mais aussi dans celui non moins respectable de la couleur locale et de la vérité historique.

Il s'agissait de savoir si une danseuse étoile pouvait se refuser à danser un ballet ancien en costume de l'époque sous le prétexte que le tutu — cette légère jupe de mousseline qui facilite le mouvement des jambes — était le seul costume qui fût de rigueur pour la danse ancienne ou moderne. L'avocat de la danseuse prétendait qu'il était impossible de bien danser autrement qu'en tutu, que ce costume avait toujours été le seul admis, parce qu'il permettait la gymnastique des jambes. Le Tribunal de la Seine lui donna gain de cause, surtout il est vrai, parce que le contrat ne portait aucune stipulation précise au sujet du costume.

Cette décision est cependant critiquable à tous les points de vue : elle affiche d'abord un mépris étonnant pour le public parisien, qui, dans sa thèse, « n'y regarde pas de si près » et se moque de la couleur locale. Si la jupe de gaze est tolérée pour des ballets féeriques comme le ballet de *Faust*, elle ne se comprend plus dans des danses de

caractères qui exigent une mise en scène d'une exactitude scrupuleuse et un respect constant de la couleur locale. L'apparition d'une danseuse en tutu, dans un rôle où il s'agit de faire revivre aux yeux du public une danse vieille de deux mille ans, est un gracieux anachronisme.

Ensuite et surtout ce jugement méconnaît le pouvoir qui appartient incontestablement au directeur de régler lui-même, avec le concours de l'auteur, tous les détails de la mise en scène. Le Tribunal de la Seine paraît s'étonner que le contrat soumis à son examen, ne mentionne pas de clause relative au costume : mais une clause spéciale est-elle nécessaire, quand il s'agit d'une chose aussi naturelle ?

C'est donc au directeur seul, selon nous, qu'il faut attribuer le pouvoir de fixer, sur les indications de l'auteur, le choix des costumes à revêtir : décider autrement, ce serait introduire au théâtre des germes dangereux d'anarchie.

5° *Rôles au dessus des forces naturelles de l'artiste.*

Pour clore l'étude de cette question si délicate des rôles, signalons enfin, que les acteurs — le principe en est reconnu par les auteurs et la jurisprudence — ne peuvent être contraints par le directeur à remplir un rôle dangereux ou au dessus de leur force physique. La nature du danger, ou plus exactement, le point exact jusqu'où doit aller l'obligation de tenir un rôle, est assez difficile à établir : tel rôle dangereux pour un acteur ne peut se com-

parer avec le périlleux exercice d'un acrobate sur une scène de music hall. Tout dépendra donc de la nature de l'entreprise à laquelle est attaché l'acteur. Pour le drame ne pourrait-on décider qu'il y a danger là où le fait serait de nature à faire impression sur un homme raisonnable. (V. Dubois et Goujon, p. 79).

De même un directeur ne saurait imposer à son personnel, du moins sans rétribution supplémentaire, des fatigues anormales et faire jouer à un artiste un rôle au dessus de ses forces physiques (V. à ce sujet Trib. de comm. Aix 1840 D[lle] Lelièvre. *J. Le Droit*, 6 janvier 1841 et Tribunal de la Seine, 23 juillet 1881 (cité par Constant, p. 328).

Aux termes de ce dernier jugement, un acte d'engagement théâtral ne doit pas seulement être interprété au sens littéral des mots, il faut encore en examiner la portée et rechercher principalement l'intention commune des parties contractantes lors de la signature du contrat. L'obligation de jouer tous les rôles, d'assister à toutes les répétitions, a ses limites dans les forces physiques de l'artiste et il n'est pas permis à un directeur de surmener celui-ci sous prétexte qu'il s'est engagé à jouer à toute réquisition tous les rôles qui lui seraient distribués. Toutefois le tribunal n'admet pas que les prétentions excessives d'un directeur puissent constituer un motif de rupture de l'engagement : il appartient seulement à l'artiste, en cas de différend, d'en faire définir la portée par les tribunaux.

Nous avons ainsi terminé l'étude de l'obligation principale qui résulte pour l'artiste de l'exécution du contrat d'engagement. La grande variété des décisions de jurisprudence que nous nous sommes vu dans l'obligation de citer, pour être complet, ne doit pas faire oublier les principes suivants qui peuvent en résumé s'énoncer ainsi :

1° Pour interpréter un contrat d'engagement théâtral, il faudra tout d'abord s'en référer aux intentions des parties révélées par les termes du contrat;

2° En cas d'incertitude sur la nature du rôle à remplir, chaque fois que le tribunal ne trouvera pas d'éléments suffisants, soit dans les circonstances particulières du procès, soit dans l'usage de la tradition des théâtres, il devra appliquer le principe de l'autorité du directeur, devant lequel l'acteur devra alors s'effacer.

Section II

Obligations de l'acteur autres que celles relatives au rôle.

§ 1. — Les tournées artistiques.

Une des plus intéressantes clauses que l'on trouve dans les contrats reproduits à la fin de cet opuscule est assurément celle d'après laquelle l'artiste s'engage à jouer sur « tous autres théâtres que bon semblera au directeur ». Cette clause renferme l'obligation pour l'acteur de prendre

part aux tournées artistiques en province ou à l'étranger. lors même qu'il ferait partie du personnel d'un théâtre subventionné : l'artiste ne peut refuser de jouer sur une autre scène que celle à laquelle il s'est volontairement attaché. si le directeur lui en donne l'ordre (Constant, p. 119). Et il ne lui est dû pour ses fatigues supplémentaires aucune rétribution spéciale : ses frais de voyage seuls lui sont payés. Les engagements de l'Opéra-Comique portent que « l'acteur s'engage à jouer partout où il plaira au directeur sans exiger aucune augmentation ni dédommagement, si ce n'est les frais de voiture et le transport des effets nécessaires » (1).

L'acteur est donc tenu de se prêter à l'organisation des tournées artistiques ; le Tribunal de la Seine, dans un

(1) Il arrive cependant que les appointements des artistes soient augmentés pendant les tournées, c'est-à-dire quand il s'agit non plus d'une représentation isolée, mais d'une série de représentations données en province généralement pendant la saison d'été. Voici quelques chiffres qui nous donneront une indication précise à ce sujet. Il s'agit de la troupe du Chat-Noir à l'époque de la vogue de cet établissement. Rodolphe Salis, le directeur, rémunérait ainsi ses artistes à Paris. Maurice Vaucaire, 20 francs, Jules Jouy, 20 francs, Paul Delmet, 10 puis 12 francs, Jacques Ferny 10 puis 20 francs, Masson, 8 puis 10 francs, Hyspa, alors inconnu, touchait 5 francs pour son « ver solitaire ». Lefebvre 6 francs. Mais lorsque, la morte-saison venue, la petite troupe entreprenait ses triomphales tournées en province, les salaires étaient autrement élevés : Jouy touchait alors 60 francs, Delmet 60 francs, Ferny 50 et 60 francs, Masson 25 et 30 francs, Lefebvre et Hyspa, 20 et 25 francs. Les salaires quotidiens étaient donc 3 fois plus élevés en moyenne lorsque la troupe se déplaçait en province.

jugement du 27 juin 1889 (*J. La Loi*, 28 juin), a sanctionné d'ailleurs cette obligation : dans l'espèce, l'acteur s'était refusé, sur la demande du directeur, à se rendre seul sur une scène de province, sous ce prétexte que l'acte d'engagement prévoyait uniquement le cas où la troupe tout entière se déplacerait. Sa prétention fut rejetée, et le tribunal décida que l'acteur était tenu de se rendre dans un théâtre de province si le directeur lui en donnait l'ordre, alors même que les autres artistes ne l'accompagneraient pas.

§ 2. Obligation de ne pas jouer sur un autre théâtre.

En sens contraire, si l'acteur, comme nous venons de le voir, doit prêter son concours au directeur pour l'organisation de tournées en province ou à l'étranger, il ne peut figurer même passagèrement, sans autorisation spéciale, sur une autre scène que celle à laquelle il appartient. Cette obligation n'est pas contestable s'il s'agit d'une scène concurrente : mais il est plus difficile d'expliquer pour quels motifs un acteur ne peut paraître dans une réunion particulière sans l'assentiment de son directeur. Ce dernier ne peut plus prétendre ici que l'apparition de son pensionnaire sur une autre scène nuirait au succès de la sienne et diminuerait sa recette. Il semble au contraire qu'en se faisant applaudir dans un salon, l'artiste fasse de la bonne réclame pour le théâtre auquel il appar

tient. Mais peut-être la demande d'autorisation n'est-elle qu'une simple marque de déférence vis-à-vis du directeur, et, en pratique, elle ne se refuse jamais.

On trouve quelquefois stipulé dans un acte d'engagement que, en cas de rupture du contrat, l'artiste ne pourra pas, pendant une période déterminée, paraître dans la même ville ; cette clause est valable : le Tribunal de Marseille (3 mars 1886, *Gaz. des Trib.* 27 mars 1886) a eu l'occasion de la sanctionner, en condamnant à des dommages et intérêts l'artiste qui, au mépris de cette clause, s'était engagé sur une scène concurrente.

§ 3. — Obligations relatives aux répétitions (1).

Pour bien s'approprier un rôle, pour en détailler tous les mots et tous les gestes, il est indispensable que l'acteur le répète un certain nombre de fois avant la première représentation. Tel acteur qui se croirait sûr de sa mémoire, l'heure venue de paraître en public, serait en proie à une subite défaillance, tel autre a besoin de parfaire son jeu ou de corriger son attitude : il importe aussi que l'auteur puisse communiquer sa pensée à ses interprètes et qu'il leur fasse connaître l'importance qu'il a voulu at-

(1) Les leçons sont des répétitions données par le chef d'orchestre ou même un simple musicien aux artistes et choristes qui ne connaissent pas les éléments de la musique.

tribuer à telle ou telle phrase qui peut-être passerait inaperçue de l'artiste.

Les acteurs doivent donc assister à toutes les répétitions de la pièce dans laquelle ils doivent figurer : aucune exception ne doit être apportée à cette règle : peu importe qu'il s'agisse d'un artiste en renom qui a joué déjà le rôle un grand nombre de fois, peu importe aussi que ce soit un rôle de second plan qui ne comprenne que quelques mots. Les simples figurants même ne peuvent se dispenser d'assister aux répétitions, car leur but est moins de permettre aux acteurs d'apprendre plus facilement leur rôle que de donner l'occasion au directeur et à l'auteur d'assurer un ensemble satisfaisant dans l'interprétation. L'heure des répétitions est ordinairement fixée par le tableau de service ; mais l'acteur serait mal fondé à invoquer le défaut de mention sur ce tableau pour excuser une absence, si le directeur ou son préposé lui avait donné oralement des indications suffisantes. Dans certains théâtres, la tradition veut que les acteurs soient tenus au courant des heures de répétition par des lettres particulières, dites billets de service qu'on leur envoie à domicile.

La réouverture des théâtres ayant lieu généralement en septembre, les artistes doivent rentrer deux ou trois semaines avant le jour fixé pour la première représentation, afin que le directeur ait tout le temps nécessaire pour leur distribuer des rôles et organiser les répétitions

Il faut donc reconnaître au directeur le droit de retirer son rôle à un acteur qui ne remplit pas cette obligation de se rendre aux répétitions et même de le congédier purement et simplement.

La Cour de Paris, dans un arrêt du 31 mai 1879 (S. 79. 2. 237. D. 80. 2. 77), a décidé, par application de cette idée, que l'artiste « absente de Paris au moment où doivent se faire les répétitions préliminaires d'une pièce nouvelle, dans laquelle un rôle important lui a été confié, alors qu'aux termes de son contrat elle devait précisément rester à Paris à la disposition de son directeur à l'époque où ces répétitions avaient lieu, n'est pas fondée à réclamer des dommages et intérêts à raison du retrait du rôle qui lui avait été distribué ». (Voyez également des décisions analogues, Trib. de Bruxelles, 24 avril 1891. J. *Trib. belg.* 1891, p. 699. Trib. comm. Bruxelles, 4 mars 1872. Pasicrisie, 72. 3. 205. Trib. Liège, 16 décembre 1882. J. *Trib. belg.*, 1883. 12).

§ 4. — Obligation relative à la bonne discipline : pouvoir de police du directeur (1).

Le directeur possède sur sa troupe un pouvoir de surveillance et de police : c'est à lui qu'il appartient de veiller au maintien du bon ordre sur la scène et dans les coulisses. Il délègue le plus souvent ces fonctions au

(1) V. Raoul Davray, *op. cit.*, p. 108 et suiv.

régisseur, et c'est ce dernier qui est chargé de toutes les questions relatives à l'exactitude, au silence dans les coulisses, à la dignité du maintien et à la décence du costume, etc. Chaque théâtre possède d'ailleurs un règlement intérieur auquel chacun doit se conformer.

Le directeur, en vertu de ce pouvoir de police que lui attribuent à la fois la tradition et les contrats, est il juridiquement fondé à infliger des amendes à un artiste qui contrevient au règlement en vigueur ?

Cette intéressante question a été diversement résolue par la doctrine et la jurisprudence ; les uns veulent que le directeur ait un droit absolu de prononcer des amendes lorsque l'artiste commet une faute contre le règlement, et dénient aux tribunaux tout pouvoir de contrôle et de surveillance : un jugement du Tribunal de commerce de Strasbourg, du 16 novembre 1855 (*Gaz. des Trib.*, 20 novembre), consacre cette première opinion soutenue dans la doctrine par Vivien et Blanc et par Dubosc et Goujon. Cette façon de voir nous paraît critiquable, bien que les arguments développés par ces auteurs soient assez convaincants au premier examen. Certes, il faut admettre que les conventions tiennent lieu de loi à ceux qui les ont librement signées, et que, plus spécialement, l'artiste qui s'oblige formellement aux termes de son contrat à respecter les dispositions édictées dans le règlement de police intérieure du théâtre, ne saurait se soustraire aux conséquences de cette obligation. Ce principe général de

la liberté des conventions doit être intégralement respecté, mais à la condition qu'il ne porte pas atteinte à un droit plus essentiel : la liberté naturelle des parties. Or, la difficulté est précisément de savoir si le droit d'infliger des amendes pour les patrons et directeurs de théâtre doit être juridiquement admis, dans l'état actuel de nos mœurs et de notre législation. Le droit d'infliger des amendes ne doit-il pas être exclusivement réservé aux pouvoirs publics chargés de faire respecter la loi ?

Dans une autre opinion absolument opposée, on refuse au patron en général, et au directeur de théâtre en particulier, le droit d'infliger des amendes directement à son personnel (Lacan et Paulmier, t. I, n. 396. Deseure, p. 176, et Trib. de la Seine, 11 décembre 1885. Pand., p. 86. 2. 49. Trib. comm. Bruxelles, 9 mai 1888, cité par Deseure, p. 178). Il est impossible, dit-on dans ce système, que l'on enlève au pouvoir judiciaire une parcelle de son autorité en permettant à de simples particuliers, dans un pur intérêt personnel, d'user d'une arme aussi dangereuse et aussi susceptible de créer des germes d'anarchie et de révolte. Le droit d'infliger des amendes dans le domaine privé est inhumain, tout d'abord, en ce qu'il constitue une dîme injustifiée sur le salaire du travailleur, illégal, ensuite, parce qu'il n'est écrit nulle part dans nos codes et qu'on ne peut, pour une difficulté aussi grave, suppléer au silence de la loi.

La vérité, croyons-nous, est entre ces deux thèses extrêmes : elle est dans un droit modéré d'infliger des

amendes sous le contrôle toujours possible des tribunaux. Et le sentiment de la plus moderne jurisprudence paraît bien s'être fixé sur cette opinion moyenne.

Il faut d'abord que le droit d'infliger des amendes dérive expressément d'une clause du contrat d'engagement, soit que l'artiste s'engage à respecter d'une façon générale les règlements en vigueur et que ces règlements consacrent le droit à l'amende, soit que certaines obligatians portées au contrat soient déclarées exécutables sous peine d'amende. Il nous paraît impossible d'accorder au directeur un pareil droit, en l'absence d'un accord des parties intéressées. Sur quelles bases juridiques, sur quel texte asseoir ce droit s'il ne repose pas sur la volonté nettement exprimée des contractants ? Le tribunal devrait donc, selon nous, considérer comme insuffisamment motivée et, par suite, comme dépourvue de tout effet, une clause qui soumettrait par avance l'artiste à des règlements futurs sur les pouvoirs de police intérieure du théâtre (Voyez Vivien et Blanc, n. 247 et suiv.). Un jugement du Tribunal de Bordeaux, du 16 avril 1894 (Recueil de Bordeaux 1894, 2. 67), décide que le directeur ne peut infliger à son personnel d'autres amendes que celles qui ont été expressément prévues par le contrat. Ce jugement est d'autant plus significatif que l'espèce soumise à l'appréciation du Tribunal était discutable : un artiste avait injurié grossièrement un de ses camarades et avait répondu dans les mêmes termes au directeur intervenu dans la discussion ; on pouvait, en raison de la gravité

des faits soutenir l'opportunité d'une amende proportionnée à la faute commise. Mais le tribunal déclara l'amende inacceptable en la circonstance, par ce fait seul qu'aucun règlement prévu par le contrat ne prévoyait l'hypothèse d'injure.

Ensuite il faudra que la justice ait toujours la faculté de contrôler l'amende infligée par le directeur, si l'artiste a de justes raisons de croire qu'elle a été prononcée à tort. Un jugement du Tribunal de la Seine du 9 juin 1905 (*J. Le Matin*, 10 juin 1905) confirmant un jugement du juge de paix du 17e arrondissement, reconnaît la nécessité absolue de ce pouvoir de contrôle : ces deux attendus sont à détacher : « attendu que si les conventions librement formées constituent la loi des parties et si, par application de ce principe, les règlements qui régissent les rapports des directeurs et des artistes doivent recevoir leur exécution alors qu'ils ont été consentis librement, il appartient aux Tribunaux, seuls juges, aux termes de la loi, des contestations qui peuvent s'élever sur l'interprétation et l'application de ces règlements, de dire comment et dans quelle mesure les directeurs ont le droit d'infliger des amendes à leurs artistes ;

« Que reconnaître aux directeurs le droit d'infliger sans motif, et à leur gré, des amendes à leurs artistes ce serait consacrer l'arbitraire le plus révoltant ; que les juges ont le droit d'apprécier les motifs invoqués par les directeurs pour fixer les amendes par eux infligées. »

En résumé, bien qu'il soit difficilement conciliable

avec un texte quelconque, le droit d'infliger des amendes doit être reconnu au directeur de théâtre, pourvu qu'il soit expressément prévu par le contrat d'engagement, pourvu surtout qu'il soit exercé dans des limites raisonnables qu'il appartiendra toujours aux tribunaux d'apprécier.

§ 5. — Maladie de l'acteur.

Lorsqu'un acteur se sent malade au point de ne pouvoir jouer son rôle, il doit en prévenir immédiatement le directeur par lettre recommandée : un médecin spécialement affecté au théâtre, viendra le visiter chez lui et dira s'il est réellement hors d'état de paraître en public.

C'est au médecin du théâtre seul qu'il appartient de se prononcer sur l'état du malade : aussi si ce dernier refusait de se laisser examiner par ce médecin, le directeur serait fondé à réclamer la résolution du contrat avec payement du dédit stipulé (Tribunal de la Seine 16 mars 1889. *J. La Loi* du 5 juin 1889 ; Trib. Seine 28 novembre 1861. Ann. prop. ind. 1862, p. 109).

On peut trouver extraordinaire que l'examen d'un seul médecin attaché au théâtre puisse ainsi décider souverainement de la rupture du contrat d'engagement. Il est possible, en effet, que l'artiste ait mis toute sa confiance dans son médecin ordinaire, qui le connaît mieux que le médecin du théâtre et a toute qualité pour établir un diagnostic exact.

Nous pensons qu'il faut reconnaître aux tribunaux un droit de contrôle sur ces questions (V. dans ce sens, Paris 25 juillet 1870. Ann. prop. ind. 1871-72, p. 60).

§ 6. — Autres obligations d'un caractère secondaire.

L'acteur est tenu, d'après une clause spéciale de son contrat, de se pourvoir des costumes dits de ville et de tout le linge de corps, perruques, maillots, et objets divers qui rentrent dans l'habillement. On conçoit que cette obligation puisse être très onéreuse pour l'artiste et lui imposer de lourds sacrifices. Le Tribunal de la Seine a jugé le 23 juillet 1881 (cité par Constant, page 328) que « l'obligation pour l'artiste de se fournir de tous ses costumes dits de ville sans aucune exception et que ceux-ci seront toujours composés et arrêtés d'accord avec le directeur, doit être proportionnée aux ressources que l'artiste puise dans l'exercice de sa profession.

« Attendu », dit ce jugement, » que le contrat serait contraire à la morale publique et aux bonnes mœurs, si le directeur pouvait, en vertu de la clause du traité qui dit que l'artiste devra se pourvoir des effets dits de ville, soit en lui confiant pendant un court espace de temps plusieurs rôles, soit en lui imposant pour un seul des dépenses excessives, mettre sa pensionnaire dans l'impossibilité d'acheter ses toilettes sans s'endetter ou faire dégénérer l'obligation résultant de cette disposition du

traité en un système de vexation qui rendrait impossible l'exécution du contrat par l'artiste ».

Les dépenses doivent donc être en proportion avec les appointements de l'artiste : il est vrai qu'aujourd'hui, la plupart des actrices sont habillées par les meilleures maisons à titre de réclame, sans qu'il leur en coûte rien.

CHAPITRE II

LES OBLIGATIONS DU DIRECTEUR DE THÉATRE

Section I

L'Obligation principale : Le payement des appointements stipulés.

Le contrat d'engagement est par essence un contrat à titre onéreux : si l'acteur souscrit à toutes les obligations que nous venons d'énumérer, c'est que le directeur s'engage à lui donner en échange un salaire convenable. Ce salaire est indispensable à l'existence du contrat : en l'absence de stipulation précise à cet égard, l'acteur serait fondé, semble-t-il, à s'adresser aux tribunaux pour réclamer une juste rémunération de son travail.

Les actes d'engagement contiennent toujours d'ailleurs des indications précises à ce sujet : il ne saurait se présenter de difficultés que dans le cas où l'artiste n'a pas signé d'engagement écrit, lorsqu'il a, par exemple, mis son talent à la disposition d'un impresario pour un concert : dans cette hypothèse, l'artiste a droit à un salaire, qu'il appartiendra au tribunal de lui attribuer, s'il y a

contestation. De même si l'artiste paraît en public à titre bénévole pour une représentation de bienfaisance, par exemple, l'organisateur devra au moins le défrayer de toutes les dépenses qu'il a faites. (Voy. Justice de Paix de Toulouse, 11 janvier 1887. — *Gaz. du Midi*, 13 février 1887).

§ 1. — Différentes sortes d'appointements.

Il y a différentes manières de rémunérer les artistes ; dans la plupart des théâtres, le contrat est passé à l'année : le traitement est alors fixé à une somme déterminée pour l'anné théâtrale. Dans d'autres cas, l'artiste est payé à tant par soirée : les music halls adoptent généralement ce mode de traitement. Enfin l'artiste peut toucher son salaire à la fin de chaque mois, comme cela se produit dans les théâtres subventionnés.

Outre ces appointements mensuels, quotidiens ou annuels, l'artiste reçoit une rétribution supplémentaire chaque fois qu'il donne son concours effectif : ce salaire prend le nom de « feux ». « Les feux, dit Constant, p. 102, dont l'origine, suivant Alexandre Dumas, remonterait à Molière, se payaient à chaque comédien, à raison de deux francs par soirée, et cette petite allocation supplémentaire était destinée à acheter du bois pour le chauffage des loges d'artistes pendant l'hiver. Cette coutume dura d'ailleurs assez longtemps et, en 1830, l'on a pu voir encore

Mlle Mars comprendre dans le total de ses appointements les deux francs de feux qu'elle recevait tous les soirs. Aujourd'hui l'usage des feux est conservé dans le but de stimuler le zèle des artistes, d'encourager leurs efforts et aussi de récompenser les services exceptionnels qu'ils peuvent rendre parfois à l'administration du théâtre. »

Il arrive fréquemment que les feux soient accordés comme simples émoluments, alors même que les artistes ne paraîtraient pas en scène. Mais leur nature disparaît alors complètement.

§ 2. — Point de départ des appointements.

Le contrat fixe ordinairement la date précise à partir de laquelle les appointements doivent courir : il en est ainsi du moins quand les engagements sont passés à l'année. Mais il arrive fréquemment, surtout dans les petits théâtres et les concerts, que l'artiste soit engagé au mois ; dans ce cas, les émoluments lui sont dus en entier alors même que les représentations auxquelles il a contribué cesseraient avant la fin du mois (Voy. Trib. de la Seine, 4 mars 1864, Ann. prop. ind. 1865, p. 153).

Souvent les appointements doivent courir, aux termes du contrat, du jour des débuts : cette clause est bien imprudente, car le directeur, sciemment ou non, peut retarder cette échéance indéfiniment et l'acteur se trouve sans ressources au moment où il aurait le plus besoin

d'argent. La plupart des auteurs pensent que si la mauvaise volonté du directeur est établie, l'artiste peut le mettre en demeure de le faire débuter (Constant, p. 97. Dubosc et Goujon, p. 69). La jurisprudence est conforme à cette opinion ; la Cour de Paris, dans un arrêt du 22 mai 1857 (Ann. prop. ind. 1857, p. 350), a décidé, dans une espèce analogue, que le directeur doit à l'artiste une indemnité quand ce dernier a été engagé à forfait pour une pièce déterminée, et que le directeur a, sans motif plausible, retardé la date de la première représentation.

Dans le même ordre d'idées, signalons un jugement du Tribunal de commerce de la Seine, du 18 avril 1905 (Pandectes 1905, 2, 345, *Gaz. des Trib.*, 29 juin 1905) : aux termes de cette décision, les appointements stipulés sont dus à un artiste alors même qu'il n'aurait pas paru en scène pendant un temps assez long. On sait que dans certains théâtres, à la Comédie-Française, par exemple, les acteurs restent quelquefois deux ou trois mois sans paraître sur la scène ; outre que cette inactivité nuit au talent de l'artiste, elle porte une atteinte sensible à sa réputation et à son amour-propre. Mais il est certain que les appointements sont dus et que le directeur ne saurait se refuser à les payer, alors surtout qu'il ne justifie du refus d'aucun rôle et que l'artiste s'est constamment tenu à sa disposition.

§ 3. — Suspension des appointements.

On reconnaît généralement au directeur, pendant la durée des répétitions, le droit de retirer son rôle à l'acteur qui en avait été primitivement chargé pour le donner à un autre : que ce soit parce que le premier se montrait réellement au dessous de sa tâche, ou que ce soit sur les indications de l'auteur, ce droit est incontestable. Si l'artiste qui se voit ainsi dépouillé de son rôle est un pensionnaire du théâtre, il n'aura rien à objecter et pansera la blessure faite à son amour-propre. Mais que décider, s'il s'agit d'un artiste engagé spécialement pour la durée de la pièce? Le directeur ne peut pas, à notre avis, se dégager ainsi de ses engagements pécuniaires, tout au moins lorsqu'il ne s'agit pas d'une faute lourde ou d'une incapacité notoire, éventualités toujours prévues d'ailleurs par les contrats. L'acteur est donc en droit d'exiger le paiement de la totalité de ses appointements pour la durée de la pièce : il est impossible d'admettre qu'un simple caprice du directeur puisse priver un artiste du bénéfice de son travail (Voy. Paris, 4 avril 1881, Ann. prop. ind. 1884, p. 263).

La maladie est-elle une cause de suspension ?

L'acteur qui est dans l'impossibilité de jouer son rôle doit être logiquement privé de ses appointements ; si la maladie est sérieuse et entraîne une absence prolongée,

ce point est incontestable ; mais s'il ne s'agit que d'une indisposition passagère, nous pensons, avec la plupart des auteurs, que les appointements doivent être payés en entier (Constant, p. 101), toutes les fois que les recettes du théâtre n'ont pas été affectées par l'absence de l'artiste. Si ce dernier remplit un des principaux rôles et que l'annonce du retrait de son nom sur l'affiche ait eu pour conséquence une diminution des bénéfices, il est juste que le préjudice soit réparé par lui au moins en partie.

On a aussi discuté la question de savoir si la grossesse d'une actrice pouvait entraîner une suspension d'appointements. D'après Lacan et Paulmier (t. I, n. 335), il faut toujours admettre que c'est là une cause de suspension de traitement ; mais d'autres auteurs font une distinction entre l'actrice mariée et la fille-mère : pour la première, la grossesse n'entraînerait pas suspension, alors qu'elle l'occasionnerait pour la seconde. « Il est évident, dit Constant, que si la maladie dont est atteint l'artiste a pour cause certaines irrégularités de conduite, si par exemple une actrice non mariée est retenue hors du théâtre par suite d'un état de grossesse, le directeur est alors en droit de supprimer entièrement les appointements de sa pensionnaire. » Toutefois cette distinction, basée sur la moralité, nous paraît contestable. Descure va même jusqu'à émettre cette opinion que les appointements sont dus même si l'actrice n'est pas mariée : il pense, sans doute, que de semblables événements sont fréquents dans la vie des artistes et que le directeur doit

un peu s'y attendre. Il est à peine besoin de dire que les directeurs de théâtre ne partagent pas cette manière de voir et qu'ils prennent toujours grand soin de préciser dans les contrats le point de départ de la cessation des appointements en cas de grossesse.

La maladie et la grossesse ne sont pas les seules causes de suspension des appointements. Il en est de même lorsqu'un cas de force majeure, un incendie par exemple, vient arrêter le cours des représentations, ou même lorsque de grosses réparations sont nécessaires. Les auteurs prennent soin de faire remarquer que les artistes sont fondés à prouver, pour obtenir le payement de leurs appointements, que les réparations ont été rendues indispensables par la négligence de leur directeur. Il va sans dire que les petits travaux, rentrant dans la catégorie des dépenses voluptuaires ou d'agrément, ne peuvent en aucun cas suspendre le payement des salaires.

Les auteurs admettent généralement que le congé régulier donné à l'artiste entraîne suspension des appointements (Lacan et Paulmier, t. 1, n. 334). Mais la jurisprudence est contradictoire sur ce point : un jugement du Tribunal de la Seine du 5 avril 1860 (Ann. prop. ind. 1861, p. 92) donne raison aux auteurs, mais un autre jugement du Tribunal de commerce de la Seine (6 août 1901. *Journal des Tribunaux de commerce*) décide, au contraire, qu'un congé régulièrement obtenu n'enlève pas à l'artiste le droit de toucher les feux stipulés par le contrat à tant par mois ; il s'agit d'un accord

de volontés existant sur le point de départ et la durée du congé, et c'est ce caractère qui distingue le congé d'une absence imprévue ou d'une maladie qui entraînent suspension d'appointements.

Nous pensons que ce dernier jugement ne sera pas suivi si la question vient à se poser de nouveau, car il est impossible d'admettre qu'un artiste en congé pour une raison d'intérêt ou de pur agrément reçoive son salaire, alors que l'artiste malade n'y a pas droit.

La plupart des actes d'engagement portent qu'en cas de procès entre artistes et directeur, les appointements cesseront d'être dus pendant toute la durée du litige. Cette clause est justifiable s'il s'agit d'une faute grave de l'artiste donnant lieu à un règlement judiciaire, mais elle ne l'est plus dans le cas où le procès est engagé par le directeur, sans que l'artiste soit en faute. Il est à craindre que ce ne soit là une source nouvelle de procès, et que les directeurs peu scrupuleux ne trouvent dans cette clause qu'un procédé commode de se délier de leurs engagements pécuniaires.

§ 4. — Saisie des salaires des artistes.

L'imprévoyance des artistes est proverbiale et fréquents sont leurs démêlés avec leurs créanciers. Comme il est rare que le gage de ceux-ci soit représenté par une autre valeur, mobilière ou immobilière, que les appointements

et les feux, la question se pose de savoir si ces appointements pourront être saisis en totalité.

Le problème prend un aspect différent suivant qu'on l'envisage en droit ou en fait.

Il est certain que juridiquement, il est impossible de considérer les artistes comme des fonctionnaires, fissent-ils partie d'un théâtre subventionné. Il paraît également acquis en doctrine, qu'on doit ne pas appliquer aux artistes la loi du 12 janvier 1895 qui réduit à un dixième la portion saisissable des salaires et traitements inférieurs à deux mille francs des ouvriers et employés. Ce point a cependant été contesté : on a soutenu que l'article premier de cette loi avait une portée très générale et qu'il englobait les artistes dans sa sphère d'application. Les mots « employés ou commis » qui figurent dans ce texte, doivent être entendus, au dire des partisans de cette opinion, dans le sens le plus large et dans le but le plus humanitaire. L'entreprise théâtrale, d'ailleurs, n'est-elle pas une entreprise commerciale, et n'est-il pas vrai que les auteurs de la loi ont voulu établir une mesure de protection pour le commerce et l'industrie en en favorisant l'accès.

Sans doute, comme le pensent les partisans de ce système, l'article 1 de la loi du 12 janvier 1895 peut s'appliquer sans difficulté à tous les employés de l'administration du théâtre, dont le salaire est inférieur à 2.000 francs. Peut-être même pourrait-on accorder le bénéfice de la loi aux choristes et figurants. La situation modeste

que ces gens occupent est intéressante, et il n'y a aucun inconvénient à ce qu'on les assimile aux employés subalternes. Mais est-ce une raison pour prétendre que les artistes ont le droit, eux aussi, d'invoquer le bénéfice de l'application de la loi? Nous ne le croyons pas, et nous pensons au contraire que lorsque les traitements sont inférieurs à 2.000 francs, — chose assez rare en pratique, — ils sont saisissables en totalité par les créanciers. Il ne peut être question d'appliquer la loi aux artistes engagés à la représentation ou pour la durée d'une pièce déterminée (Trib. Seine 13 juin 1902. *J. Le Droit* du 15 juin) car la rémunération ne revêt pas dans ce cas le caractère de traitement durable que vise la loi.

Et même quand il s'agit d'engagements à l'année, il est difficile d'assimiler les acteurs à de simples employés : sans doute le contrat d'engagement est un louage de travail et les appointements de l'artiste constituent réellement un salaire. Mais il est difficile de protéger les artistes contre leurs créanciers comme on le fait pour les ouvriers et les commis. Non pas que leur travail soit moins digne d'intérêt, ce n'est pas ce point de vue qu'il faut envisager; mais leur genre de vie, leurs habitudes de dépenser sans compter, les entraîneraient encore plus souvent au-delà des limites permises s'ils se sentaient défendus par la loi. Il serait plus moral et plus juste de protéger les créanciers contre eux.

En dehors de cette raison d'ordre moral, mais qui n'est pas sans valeur, on peut, en serrant de très près le

texte de la loi, faire observer qu'il est difficile de considérer les artistes comme des employés ou des commis. Si le législateur avait voulu englober les artistes dramatiques dans son article 1er, il les eût désignés d'une façon précise.

En fait. — Il est d'ailleurs superflu de discuter sur le point droit puisque les juges ont un moyen d'atténuer la rigueur du texte, chaque fois que l'acteur sera vraiment digne d'intérêt. Le tribunal peut en effet réduire, suivant les cas, la saisie faite sur les appointements dus à l'artiste à une portion déterminée de ces appointements, en considérant cette partie du salaire comme une portion alimentaire. Tous les auteurs sont d'accord là-dessus, et la jurisprudence nous fournit de nombreux exemples de réductions de saisie, prononcées dans les cas les plus intéressants. La Cour de Paris notamment, dans un arrêt du 15 décembre 1860 (ann. prop. ind. 1861, p. 29) pose le principe en termes catégoriques : aux termes de cette décision, les tribunaux ont le pouvoir de considérer comme portion alimentaire « tout ou partie » des appointements des artistes, si l'examen des faits de la cause établit d'une manière indiscutable que la saisie aurait pour effet de priver l'artiste des ressources nécessaires à son existence. Si le mari, par exemple, est incapable, pour des raisons de santé, de subvenir aux besoins du ménage, si les époux n'ont aucune fortune personnelle, il est certain que la saisie en totalité des appointements de la femme actrice aurait des conséquences

désastreuses et la réduirait peut-être à de fâcheuses extrémités. L'arrêt décida même que la portion déclarée insaisissable, doit comprendre non seulement ce qui est nécessaire à l'alimentation, mais aussi les objets nécessaires à l'exercice de la profession d'artiste, les costumes, par exemple. On sait, qu'une clause usuelle des actes d'engagement dispose que ces frais seront à la charge de l'artiste.

La réduction de la saisie des appointements basée sur la notion de pension alimentaire a été également prononcée par beaucoup d'autres décisions de jurisprudence et notamment par un arrêt de la Cour de Paris du 7 juillet 1843 (S. 43. 2. 493), un arrêt de la même Cour du 18 juin 1831, cité par Constant, p. 326, et par un arrêt de la Cour de Lyon du 28 juin 1837 (Sirey 38. 2. 10).

Il faut noter, ce qui indique le sens bienveillant de la jurisprudence, que l'artiste peut faire considérer une partie de son traitement comme pension alimentaire, même si le créancier saisissant se trouve être le directeur de théâtre. (Lyon, 28 juin 1837, précité.)

Il est donc inutile de faire intervenir dans cette question de l'insaisissabilité du salaire de l'artiste, l'article 1er de la loi du 12 janvier 1895 puisque pratiquement, on arrive à un résultat semblable en considérant tout ou partie de ce salaire comme pension alimentaire.

Faut-il accorder au directeur de théâtre un privilège pour le payement des amendes ?

On s'est demandé si le directeur ne jouissait pas d'une

sorte de privilège, en prélevant sur le salaire de l'artiste le montant des amendes qu'il lui a infligées en vertu de son droit de police, lorsque saisie-arrêt est formée entre ses mains par les créanciers de l'artiste. Il n'y a, semble-t-il, aucune bonne raison d'accorder dans ce cas un privilège au directeur et de faire ainsi prévaloir une clause appartenant à la réglementation intérieure du théâtre sur une règle de droit commun dont la nécessité est reconnue par tous. Le mieux est de considérer le directeur qui a des amendes à recouvrer comme un créancier ordinaire et il est impossible de lui reconnaître, en l'absence de dispositions légales, un privilège.

§ 5. Faillite du Directeur.

Les artistes ont-ils un privilège pour le payement de leurs appointements ?

Cette importante question a été résolue par la négative dans un arrêt de la Cour de Cassation du 24 février 1864 (cité par Constant, p. 244). Et cette solution dans l'état actuel des textes, est la seule qui puisse se justifier.

Il est impossible, en effet, de comprendre les artistes dans le mot « gens de service » de l'article 2101 du Code civil ; quoique le législateur ait substitué ce mot « gens de service » au mot « domestiques », il n'a pas entendu modifier le principe ni étendre le privilège dont il s'agit à

d'autres serviteurs que ceux dans l'intérêt desquels cet article avait été précédemment établi.

Les termes de l'article 2101 concernent toujours des gens placés dans une condition d'infériorité et de dépendance et ne peuvent comprendre les artistes dramatiques dont la profession exclut toute idée de domesticité envers le directeur qui les a engagés, non pour lui rendre des services personnels, mais pour l'exercice de leur art, moyennant une rétribution déterminée.

D'ailleurs, le motif qui a fait admettre le privilège des gens de service, ne saurait être invoqué en faveur des artistes dramatiques : dans le premier cas, il ne s'agit généralement que de sommes modiques dues pour gages et salaires à des gens nécessiteux qu'il importait de retenir jusqu'au dernier moment auprès du maître pour lui donner des soins, par l'assurance qu'ils ne seraient pas privés des ressources indispensables à leur existence, tandis que les réclamations des artistes absorberaient le plus souvent la plus grande partie de l'actif du théâtre.

Pas davantage l'artiste ne peut être compris dans la sphère d'application de l'article 549 du Code de commerce qui attribue aux commis un privilège. Car l'acception habituelle du mot « commis suppose un préposé, un mandataire chargé de représenter le chef d'une maison de commerce ou de diriger ses affaires : or, l'artiste ne fait aucune opération de ce genre pour le compte de son directeur.

Prescription des appointements.

Que les appointements soient stipulés payables à l'année, au mois ou à la journée, ils sont prescriptibles par un délai de cinq ans en vertu de l'article 2277 § 4, ainsi conçu : « tout ce qui est payable par année ou à des termes périodiques plus courts... » et qui comprend dans sa généralité les salaires des artistes.

Section II

Autres obligations du directeur.

§ 1. — Obligation relative aux rôles.

1° *Le Directeur doit employer le talent de l'artiste.*

Nous avons vu dans le chapitre précédent, que l'artiste s'engageait par contrat à remplir tel rôle déterminé ou tous les rôles d'un même emploi : le directeur, de son côté, est tenu de distribuer des rôles à l'artiste, sinon dans toutes les pièces du répertoire, du moins dans la plupart de ces pièces.

Il est évident qu'une inaction prolongée nuirait au développement du talent et à la perfection scénique de l'artiste ; sans parler du froissement d'amour-propre qui a toujours provoqué de nombreux et graves conflits, il faut aussi tenir compte du préjudice pécuniaire dont

souffrirait l'acteur, lorsqu'une clause de l'engagement lui donne le droit de toucher des feux à chaque représentation où il paraît en scène. Le Tribunal de commerce de la Seine, le 6 février 1828 (cité par Vivien et Blanc n° 237, p. 146) et le 27 novembre 1844 (*J. Le Droit* du 28) a décidé que cette obligation pour le directeur n'était pas seulement, en quelque sorte, une obligation de droit naturel, sans sanction judiciaire : il a jugé que le directeur qui, par négligence ou mauvaise volonté, ne fait pas un emploi normal du talent de ses pensionnaires, peut être condamné au versement du dédit stipulé dans le contrat ou à des dommages et intérêts. Mais cette jurisprudence est sans doute un peu hardie, et il nous paraît plus sage de décider que le directeur ne pourra pas obtenir de dommages et intérêts, si l'artiste qui justifie d'une inaction imméritée, le quitte sans autre forme de procès, pour chercher ailleurs la part de succès à laquelle il prétend avoir droit.

2° *Obligation pour le directeur de confier à l'artiste le rôle qui doit lui revenir d'après les termes du contrat.*

Le directeur est également tenu de faire une distribution judicieuse des rôles, et sauf circonstances imprévues, d'observer les clauses des contrats d'engagement. Quels sont les droits des artistes qui se prétendent lésés par une distribution des rôles, et plus particulièrement, l'acteur engagé comme chef d'emploi peut-il demander à la jus-

tice, la résiliation de son engagement, s'il est en mesure de prouver que le directeur a distribué à un autre le rôle qui devait lui revenir.

La question est assez complexe, ainsi qu'en témoignent les nombreuses décisions de jurisprudence, et il faut pour la résoudre s'en référer aux termes mêmes des contrats.

Si, dans une première hypothèse, l'acte ne précise pas que l'artiste doive remplir les premiers rôles de son emploi, il faut laisser au directeur de théâtre son entière autorité. Il pourra, si bon lui semble, ne pas respecter l'ordre normal des distributions et les artistes seraient mal fondés à s'en plaindre. Un arrêt de la Cour de Paris du 13 décembre 1900 (*J. Le Droit*, 10 janvier 1901) a consacré cette opinion, en jugeant qu'une artiste engagée dans l'emploi de chanteuse d'opérettes ne peut prétendre à se voir attribuer de plein droit dans chaque pièce nouvelle un rôle de son emploi.

Si le contrat mentionne au contraire que l'acteur est engagé comme chef d'emploi, il paraît difficile de reconnaître au directeur le droit de lui faire jouer des rôles de second plan, si aucune circonstance exceptionnelle ne l'y oblige. La plupart des auteurs, entre autres Constant, Dubosc et Goujon, pensent que l'artiste engagée dans ces conditions peut, à bon droit, refuser de jouer des rôles en doublure et même des rôles de second plan, et le Tribunal de commerce de la Seine (1er octobre 1857, *J. des Trib. comm.* 1857, p. 492) leur a donné raison dans une

espèce où cependant la solution pouvait paraître douteuse : il s'agissait d'un acteur engagé comme chef d'emploi, mais qui devait, aux termes de son contrat, jouer tous les rôles qui lui seraient donnés. Nous avons dit plus haut ce qu'il fallait penser de cette clause exorbitante aux termes de laquelle, sous prétexte de se prêter au bien général de l'entreprise, l'acteur se mettait entièrement à la disposition du directeur. Dans l'espèce jugée par le Tribunal de commerce de la Seine, cette clause fut à peu près considérée comme de pure forme et comme ne devant recevoir son application que dans des cas tout à fait exceptionnels. Il est donc impossible que l'acteur engagé comme chef d'emploi, puisse être contraint de jouer normalement un rôle inférieur qui pourrait être rempli par un autre artiste (1).

Si, dans une troisième hypothèse, l'acte d'engagement témoigne que l'acteur est engagé « en chef mais en partage », il est incontestable que le directeur peut à sa guise confier le rôle de premier emploi à un autre acteur. La Cour d'Aix a même décidé que le directeur était fondé à retirer son rôle à l'acteur engagé dans ces conditions pour le donner à un autre (Aix, 6 mai 1891. S. 93. 2. 178. D. 93. 2. 315). Il est vrai que les circonstances particulières de la cause atténuent singulièrement la rigueur apparente de la décision de la Cour : il s'agis-

(1) V. un autre jugement du tribunal de commerce de la Seine du 23 juillet 1858 (*Journal des Tribunaux de Commerce*, 1858, p. 411).

sait d'un acteur malade qui s'était montré aux répétitions dans un état de faiblesse tel que d'un moment à l'autre, il pouvait être obligé de quitter tout travail : la pièce nouvelle, d'ailleurs, ne figurait pas encore sur les affiches du théâtre.

Mais si un artiste veut avoir le seul bénéfice des premiers rôles, il doit avoir soin de stipuler expressément dans son contrat qu'il se réserve tel ou tel rôle ou qu'il s'engage à jouer les rôles de son emploi « en chef et sans partage ». La validité de cette clause est reconnue par la doctrine et la jurisprudence (1). Elle est d'ailleurs très en usage au théâtre et elle amoindrit considérablement les pouvoirs du directeur : l'artiste est de plein droit chargé des premiers rôles de son emploi, et il faudrait qu'il fût gravement malade ou qu'il refusât formellement de jouer pour que le directeur fût autorisé à le faire suppléer. D'après l'arrêt de la Cour d'Aix, cité en note, un artiste qui s'est réservé le droit de jouer les rôles de son emploi en chef et sans partage est fondé à réclamer au directeur des dommages et intérêts, si ce dernier a confié un rôle de cet emploi à l'artiste engagé pour jouer en doublure. C'est uniquement dans le cas où il y aurait pour l'artiste impossibilité matérielle de jouer, soit qu'il s'y refuse, soit qu'il soit absent ou malade, que son remplacement pourrait être justifié.

(1) V. Tribunal de la Seine, 15 avril 1861 (Ann. prop. ind. 1861, p. 175). Angers, 7 avril 1891 (S. 93. 2. 178. D. 93. 2. 315). Aix, 24 février 1873, cité par Constant, p. 278.

Toutefois, s'il n'est pas douteux que l'artiste engagé dans ces conditions soit pour ainsi dire de plein droit chargé des premiers rôles de son emploi, il n'en est plus de même lorsque le directeur a traité pour une période déterminée avec un acteur « en représentations ». On entend par là un artiste étranger au théâtre que le directeur a engagé pour une pièce déterminée ou pour une série de pièces, soit à cause de son talent exceptionnel et de sa renommée, soit, comme il arrive souvent, à raison de son aptitude spéciale à jouer le rôle qu'il doit tenir (1). La situation des acteurs attachés au théâtre est donc bouleversée par cette éventualité; mais, outre qu'elle a dû entrer en ligne de compte lors de la conclusion du contrat, elle se justifie aisément : l'acteur qui est engagé « en chef et sans partage » peut réclamer une indemnité si son rôle est donné à un autre pensionnaire du théâtre auquel il est attaché, parce qu'il y a eu violation de l'ordre hiérarchique normal ; mais on conçoit que sa plainte ne soit plus écoutée, si dans la création d'une pièce nouvelle, le premier rôle de son emploi est donné, par mesure exceptionnelle, à un artiste « en représentations ».

(1) V. sur les conflits qui s'élèvent à propos des artistes en représentations : Angers, 7 avril 1891 (S. 93. 2. 178, D. 93. 2. 315); Bruxelles, 25 avril 1870 (Pasic., 70. 2. 228). Bruxelles, 23 mai 1870. (Belg. jud. 70. 9. 18). Tribunal de Lille, 1er décembre 1846 (*Gaz. des Trib.*, 4 décembre).

3° *Obligation pour le directeur de maintenir l'artiste dans son rôle, sauf au cas de motif grave.*

Le directeur n'est pas seulement obligé de respecter l'ordre normal des emplois dans la distribution des rôles, il est également tenu de maintenir l'artiste dans son rôle, dès qu'il est censé distribué.

La question est indiscutable s'il s'agit d'un rôle déjà joué en public ; l'acteur qui a déjà incarné un personnage acquiert un droit exclusif de propriété sur ce rôle, et il faudrait une raison très grave pour que le directeur fût déclaré fondé à lui retirer. Même en cas de maladie, lorsque l'artiste a manqué un certain nombre de représentations et qu'on a pourvu à son remplacement, nous pensons qu'il doit être de plein droit réintégré dans son rôle après sa guérison (1). Cet artiste ne saurait toutefois se plaindre de ce que son rôle ait été joué deux fois après sa guérison par l'acteur engagé en double, car c'est là un usage constant au théâtre (Voy. Lyon, en note).

Mais le point de savoir si un directeur peut changer la distribution des rôles avant la répétition générale est vivement débattu.

Suivant les uns, il faudrait reconnaître au directeur un pouvoir discrétionnaire absolu : il peut, si bon lui semble, changer l'interprétation d'une pièce à l'étude, sans être

(1) V. Paris, 18 février 1863 (Ann. prop. ind. 1864, p. 45). Tribunal de la Seine, 2 janvier 1861 (Ann. prop. ind. 1861, p. 63. Lyon 26 juin 1888. (S. 88. 2. 210. P. 88. 1. 410).

tenu de justifier sa décision. Qu'il obéisse à une indication de l'auteur ou qu'il agisse pour une raison de discipline intérieure, il reste jusqu'au dernier moment libre de la distribution. Le Tribunal de la Seine, dans un jugement du 1er juillet 1856 (Ann. prop. ind. 1856, p. 318), a adopté cette manière de voir en refusant d'accorder à un acteur qui se plaignait d'avoir été remplacé, sans raison sérieuse, les dommages et intérêts auxquels il prétendait avoir droit.

Notre avis est tout différent ; nous pensons qu'un acteur chargé d'un rôle dans la distribution d'une pièce nouvelle ne peut en être dépossédé sans motif très grave. Il importe, en effet, que les études qu'il a faites pour arriver à la connaissance de ce rôle ne soient pas inutiles ; les contrats stipulent presque toujours que, dès le jour de la distribution d'un manuscrit, l'acteur devra apprendre tant de lignes ou tant de vers par jour. Ce serait peu l'encourager à observer strictement cette obligation que de le priver pour un motif futile de tout le bénéfice de son travail.

Nous pensons que le retrait d'un rôle au cours des répétitions ne peut être justifié, que par une impossibilité absolue pour l'artiste de le remplir convenablement : il faudrait une maladie suffisamment grave, un refus formel de se plier aux observations de l'auteur, une altération intentionnelle et répétée du manuscrit original ou encore une insuffisance notoire pour qu'une pareille mesure fût justifiable.

Si même le directeur, sans changer la distribution des rôles, renonçait subitement à faire représenter une pièce à l'étude, sa responsabilité pécuniaire serait engagée sinon envers les pensionnaires du théâtre, du moins envers les artistes qui ont loué leurs services pour la durée de la pièce. Les tribunaux ont plusieurs fois reconnu le droit pour les acteurs lésés par un retrait de rôle, d'obtenir la résiliation du contrat avec le versement du dédit stipulé (Voyez notamment : Cour de Paris, 13 juin 1870, Ann. prop. ind. 1873, p. 403. Tribunal de Bruxelles, 29 mai 1876, (Pasicr. Belg. 76. 3. 334). Trib. Comm. Bruxelles, 27 oct. 92 (cité par Descure, n. 116).

4° *Obligation pour le directeur de faire répéter l'artiste.*

Aux termes du contrat d'engagement, le directeur est tenu d'assurer à l'artiste un certain nombre de répétitions : la nécessité de représentations d'essai n'est pas à démontrer : elle apparaît aussi bien pour les artistes qui ont besoin d'apprendre leur rôle et de parfaire leur attitude que pour le directeur de théâtre et pour l'auteur. Un arrêt de la Cour de Rouen du 24 février 1890 (Rec. de Rouen. 90. 1. 38), est très significatif à cet égard : d'après ses considérants, un directeur de théâtre doit à l'artiste qui débute un nombre de répétitions plus considérable qu'à l'acteur expérimenté, en l'absence même de toute clause particulière à cet égard. Le contrat repose en effet sur la bonne foi des signataires, et c'est manquer à cette bonne foi que

dépôt dans une hôtellerie, engage la responsabilité du directeur en cas de vol des effets que l'artiste y a laissés. Toute la question est, en effet, de savoir si le dépôt des objets dans une loge est, ou non, un dépôt nécessaire, aux termes des articles 1949 et suivants du Code civil.

M. Planiol critique dans une note parue au Dalloz sous le jugement précité, la décision du Tribunal de Marseille, et conteste que le dépôt d'une fourrure dans une loge, soit un dépôt nécessaire. On ne saurait, d'après lui, assimiler le directeur à l'hôtelier : tandis que celui-ci reçoit un salaire pour veiller à la conservation des effets et objets appartenant aux voyageurs, le directeur de théâtre ne touche aucun salaire : bien mieux, c'est lui qui paye les artistes, c'est lui qui met gratuitement à leur disposition une loge où ils pourront s'habiller. L'assimilation n'est donc pas possible, d'après M. Planiol, comme elle le serait au contraire entre les voyageurs et l'hôtelier d'une part, et les spectateurs et le directeur de l'autre ; le spectateur a entendu, lorsqu'il a payé le prix de son fauteuil, non seulement jouir de la beauté du spectacle, mais aussi être assuré d'une parfaite sécurité, tant au point de vue de sa personne qu'au point de vue des vêtements qu'il remet au vestiaire. Aussi la responsabilité du directeur, en cas de perte ou de vol des effets d'un spectateur, est elle unanimement admise. Mais l'artiste n'est pas dans la même situation : il ne confie pas, moyennant salaire, ses effets aux bons soins de la direction, et devra supporter de ses deniers tous les risques de perte ou de vol.

besoin pour s'habiller et changer de costume à l'abri des regards indiscrets ; mais ils ont aussi la faculté d'y recevoir des visites.

On a beaucoup discuté à ce propos, le point de savoir jusqu'où peut s'étendre le droit de contrôle du directeur relativement aux visites dans les loges. Certains auteurs prétendent qu'en vertu de son pouvoir de surveillance et de police, c'est au directeur seul qu'il appartient de régler cette question et qu'il peut interdire l'accès de la loge aux personnes de l'intimité de l'artiste et particulièrement à son mari.

Nous pensons au contraire qu'il faut distinguer : si le règlement de police intérieure interdit formellement l'accès des coulisses à toute personne étrangère au théâtre, et si le mari, en autorisant sa femme à signer son engagement, a pris connaissance de ce règlement, il semble qu'il renonce implicitement à ce droit d'accès que sa qualité pouvait dans une certaine mesure lui conférer : il serait donc, dans cette première hypothèse, mal fondé à se plaindre que la porte de la loge de sa femme

artistes, mais ses grands premiers rôles stipulent souvent la jouissance exclusive d'une loge (Trib. de la Seine, 16 août 1861. Ann. prop. ind. 1861, p. 365). D'après ce jugement, pour qu'une artiste ait droit à la jouissance exclusive d'une loge, il ne suffit pas qu'elle l'ait possédée pour elle seule pendant un certain temps et qu'elle y ait fait des dépenses d'ameublements. Il faut qu'il y ait eu une promesse formelle du directeur dans l'acte d'engagement. Ce sont là des détails d'administration intérieure pour lesquels un directeur de théâtre doit conserver toute son initiative.

lui fût consignée surtout, comme dans l'espèce prévue dans deux décisions, l'une de Montpellier (7 nov. 1902. S. et P. 1903. 2. 101) et l'autre du Tribunal de commerce de la Seine du 20 février 1866. (Belg. jud. 1866. p. 383), si la loge appartient pour moitié à une autre artiste.

Mais si aucun article du règlement ne vise spécialement le droit de visite dans les loges, il nous paraît impossible d'empêcher le mari d'accompagner sa femme dans sa loge, si du moins l'accès en est facile et ne trouble pas l'ordre qui doit régner dans les coulisses. L'autorité maritale qui comprend le droit pour le mari de surveiller les relations de sa femme, ne doit pas être sacrifiée inutilement, et il est assurément légitime autant que prudent que cette surveillance soit particulièrement exercée au théâtre.

Vol des objets déposés dans les loges. — Responsabilité du directeur. — Le directeur doit-il être considéré comme responsable de la perte des objets, bijoux ou valeurs déposés par l'artiste dans sa loge ?

Cette intéressante question a été résolue dans le sens de l'affirmative par le Tribunal de Marseille le 26 février 1903 (*Gaz. du Palais*, 31 oct. 1903. *J. Le Droit*, 9-10 nov. 1903. Dalloz, 1905. 2. 185). Il s'agissait du vol d'une fourrure de grand prix pendant une représentation.

Le Tribunal a jugé que le dépôt d'habits de ville effectué par un artiste dans sa loge, étant assimilable à un

de refuser à un débutant des répétitions supplémentaires (1).

Le directeur doit également accorder aux artistes dont l'éducation musicale est incomplète des « leçons » par le chef d'orchestre. Tous les artistes n'ont pas droit à ces leçons : il faut non seulement qu'ils aient besoin d'apprendre les premiers éléments de la musique, mais aussi que cette étude leur soit nécessaire pour bien remplir leur rôle. Un comédien, par exemple, n'a droit à des leçons que s'il doit accessoirement chanter quelques couplets.

S'il s'agit de pièces anciennes que l'artiste a déclarées faire partie de son répertoire, il ne peut réclamer qu'une seule répétition des scènes dans lesquelles il paraît : c'est là du moins l'usage le plus général (Voy. Trib. comm. de Gand, 30 nov. 1901. Jurisp. comm. des Flandres, 1902. p. 55).

§ 2. — Obligation pour le directeur d'accorder une loge à l'artiste.

Parmi les autres obligations du directeur, l'une des plus intéressantes est assurément celle qui consiste à tenir une loge à la disposition des artistes (2). Ceux-ci en ont

(1) V. aussi Trib. Toulouse, 2 décembre 1884. *Gaz. du Palais* 85. 1 supp., p. 30. Trib. Com. Rouen, 13 décembre 1889 (*J. des Trib. de com.* 1890, p. 170).

(2) Généralement les loges sont communes à deux ou même trois

Nous pensons au contraire que la responsabilité du directeur a été à juste titre établie par les juges de Marseille. Le dépôt dans une loge d'objets de première nécessité, c'est-à-dire des vêtements de ville et d'une fourrure en hiver, est bien à notre avis un dépôt nécessaire au sens où l'a entendu le législateur. Il ne s'agit pas de savoir s'il y a ou non rétribution, mais bien de déterminer si le dépôt de vêtements dans une loge est, ou non, un dépôt nécessaire, c'est-à-dire si l'artiste pouvait déposer ses vêtements ailleurs que dans sa loge. Or, il est de toute évidence que l'artiste ne peut pas venir au théâtre dans le costume qu'il doit revêtir pour son rôle et qu'il ne peut s'habiller ailleurs que dans sa loge.

Mais il faut s'en tenir, croyons-nous, à une seule exception ; la règle doit être la non-responsabilité, qu'il s'agisse de bijoux d'un prix inestimable ou de numéraire, le caractère de nécessité n'apparaît plus avec la même netteté et le directeur ne saurait en être constitué le gardien responsable.

§ 3. — Obligation pour le directeur de faire figurer le nom de l'artiste sur les affiches.

Le directeur est tenu de faire figurer sur les affiches, le nom des artistes en regard des rôles qu'ils doivent remplir. Cette obligation existe sans stipulation spéciale : elle dérive de la tradition. On suit habituellement l'ordre

de l'importance des rôles, mais ce n'est pas là une règle immuable. Il arrive souvent, en effet, que les acteurs connus stipulent expressément, dans l'acte d'engagement, que leurs noms seront imprimés en gros caractères et se détacheront ainsi des autres, indépendamment de l'importance des rôles (Voy. Bruxelles, 19 janv. 1857. Belg. Jud. 1857. p. 252. Trib. de la Seine. 13 fév. 1856. Ann. prop. ind., 1856. p. 357. Trib. comm. Bruxelles, 26 mars 1890).

Le directeur doit faire disparaître le nom de l'affiche, dès que l'engagement de l'artiste est expiré, sous peine d'une condamnation à des dommages et intérêts : il peut en effet résulter du maintien du nom un très grave préjudice pour l'artiste, qui peut moins facilement trouver un nouvel engagement. Notons à ce propos que, d'après un usage constant, les seules affiches qui puissent servir de preuve, sont celles qui sont apposées à la porte même du théâtre et au contrôle. Les affiches qui restent collées sur les murs de la ville ne peuvent pas donner lieu à des réclamations (Trib. comm. Seine, 20 déc. 1899. *J. des Trib. comm.*, 1902, p. 42, et Trib. Seine, 9 déc. 1903. *Gaz. des Tribunaux*, 10 déc.).

Le directeur qui essaie d'attirer le public en faisant figurer sur ses affiches le nom d'un acteur qu'il n'aurait pas réellement engagé, peut être condamné à payer à ces derniers une indemnité (Voyez Trib. de Montereau, 16 mai 1876. Ann. prop. ind., 1877, p. 111).

§ 4 — Obligation pour le directeur de donner à l'acteur les recettes d'une représentation dite « à bénéfice ».

Un usage constant dans les théâtres de province et même dans quelques théâtres parisiens veut que l'artiste ait droit, en sus de son salaire, aux produits d'une représentation à bénéfice annuelle : on entend par là le bénéfice net de la soirée, défalcation faite des frais généraux et des droits d'auteurs.

C'est là, bien entendu, une simple faculté pour le directeur qui peut trouver un autre moyen de donner à l'artiste une gratification supplémentaire. Cette pratique tend d'ailleurs de plus en plus à disparaître ; en fait, elle n'est qu'une augmentation de salaire indirecte, source abondante de difficultés et de procès. Mieux vaudrait stipuler des appointements plus élevés et ne plus parler de ces représentations à bénéfice.

Tout, en effet, y dépend des termes du contrat, et, avec la meilleure bonne foi, les signataires oublient souvent de s'expliquer sur bien des points : que devra-t-on déduire de la recette brute, par exemple ? Les frais du jour, c'est-à-dire, le chauffage, l'éclairage, les frais à l'année, salaires des auteurs, location du théâtre, ou bien tous ces frais réunis ? D'après un jugement du Tribunal de commerce de Paris du 3 juillet 1857 (cité par Constant p. 227), il n'y a pas en cette matière de règle absolue. Le juge devra donc s'en rapporter à l'usage spécial

du théâtre et à la commune intention des parties. D'une manière générale, on peut dire que les seuls frais qui doivent être déduits sont ceux qui se paient quotidiennement et non ceux payés à l'année ou au mois qui doivent se répartir sur l'exploitation d'une année théâtrale. (Voyez également Cour de Paris 28 novembre 1856, Ann. prop. ind. 1856. p. 320). Qui, d'autre part, fixera la date de la représentation ? Si c'est le directeur, il est à craindre que, guidé par son propre intérêt, il ne choisisse un des plus mauvais jours de la saison, et que la recette ne soit maigre ; quelques auteurs voudraient que l'artiste puisse protester contre un tel procédé et demander qu'au moins un produit net minimum lui soit attribué. Cette prétention n'a chance d'aboutir que si elle est basée sur une clause spéciale du contrat.

Autre difficulté : quelle pièce représentera-t-on ? L'artiste aura-t-il le droit d'exiger la mise en scène d'une pièce ne faisant pas partie du répertoire actuel du théâtre (Voyez Tribunal de la Seine 16 février 1860, Ann. prop. ind. 1860. p. 240), et, dans ce cas, devra-t-il supporter entièrement les frais des décors et costumes (1) ?

Il serait donc à souhaiter, pour limiter le nombre des conflits entre acteurs et directeurs, que cette clause disparût définitivement des contrats d'engagement : les

(1) V. également des décisions des Trib. Seine, 7 septembre 1865. (*Gaz. des Trib.*, 14 sept.), Paris, 22 juin 1857. (Ann. prop. ind. 1857, p. 241) qui ont tranché d'autres difficultés relatives aux représentations à bénéfice.

artistes n'y perdraient rien, puisqu'il serait facile d'augmenter proportionnellement leurs appointements et les directeurs éviteraient bien des tracas inutiles.

§ 5 — Responsabilité du directeur relativement aux accidents.

Il nous paraît nécessaire, pour clore cette étude des obligations qui naissent du contrat d'engagement, de dire quelques mots de la responsabilité que peuvent encourir les directeurs de théâtre à raison des accidents survenus aux artistes en cours de représentation.

Cette responsabilité ne peut être mise en doute : de même qu'un patron est responsable des accidents qui arrivent à ses ouvriers pendant leur travail, de même le directeur de théâtre doit verser à la victime ou à la famille de la victime d'un accident survenu en service commandé des dommages et intérêts qu'il appartiendra au tribunal de déterminer.

L'entreprise théâtrale, il est vrai, n'est pas au nombre de celles qu'a envisagées la loi de 1898, et d'ailleurs, il nous paraît difficile d'assimiler les artistes aux ouvriers dont le traitement est inférieur à 2.400 francs.

C'est donc l'article 1382 seulement qui pourra servir de base juridique aux demandes en dommages et intérêts : on voit tout de suite la différence qui en résultera : la responsabilité du directeur de théâtre n'existera pas

dans tous les cas, il n'y aura pas, en d'autres termes, de risque professionnel à sa charge. Pour obtenir une indemnité, les artistes victimes d'un accident devront prouver la faute ou tout au moins la grave négligence de leur directeur (1) (2).

La responsabilité du directeur est donc certaine, lorsqu'il s'agit d'accidents qu'il était impossible de prévoir lors de la conclusion du contrat ; mais elle est encore plus lourde, lorsque le directeur fait signer à l'artiste un engagement qui l'obligera à risquer sa vie pour le succès de l'entreprise. Cette question fut dernièrement à l'ordre du jour, à propos d'un exercice périlleux qui se termina d'une façon tragique. Les directeurs du Music hall où s'était passé le drame étaient-ils coupables d'avoir contribué, dans une certaine mesure, à provoquer la mort de l'artiste, et le parquet était-il fondé à les inculper d'homicide par imprudence ? Tel était le problème qu'avaient à résoudre les magistrats de la dixième chambre correctionnelle du Tribunal de la Seine. Ils se prononcèrent pour la négative, mais sans doute, il est vrai, à raison des circonstances particulières de la cause : il s'agissait d'une actrice maladive et cardiaque, qui était, selon l'ex-

(1) V. un arrêt de la Cour de Paris du 28 avril 1875 (cité par Constant, p. 283) qui condamne un directeur à verser une indemnité à l'artiste qui est tombé dans une trappe et s'est cassé la jambe au cours d'une représentation : le directeur n'avait pas pris toutes les précautions nécessaires pour éviter les accidents. V. aussi Trib. Strasbourg, 6 janvier 1863.

(2) V. un exemple dans *Gaz. des Tribunaux*, 21 et 28 mars 1902.

pression du médecin légiste, « candidate à la mort subite ». Cette actrice, malgré les avertissements que lui avaient donnés tous ceux qui l'entouraient, avait voulu à tout prix se faire applaudir, et une rupture d'anévrisme s'était produite pendant le périlleux exercice.

Cette décision de la dixième chambre n'est cependant pas à l'abri de toute critique : certainement l'état maladif de l'actrice diminuait dans une certaine mesure la responsabilité des directeurs de théâtre, mais l'effaçait-il complètement? Nullement, à notre avis : la responsabilité du directeur n'est que provoquée par un accident, mais elle lui est antérieure : dès qu'un engagement met en péril la vie humaine, la responsabilité apparaît : peu importe qu'elle soit masquée par une autorisation de la préfecture de police.

Le jugement du Tribunal de la Seine, quoique expliqué sinon justifié par l'état maladif de la victime et le rapport catégorique du médecin légiste, risque donc de rester isolé dans la jurisprudence. Il est utile d'ailleurs qu'une pression sévère soit exercée sur les directeurs de cafés-concerts et de cirques qui n'hésitent pas, comme l'a très éloquemment fait remarquer l'organe du ministère public, à prendre comme enjeu la vie humaine pour flatter les grossiers appétits d'un public spécial.

TITRE IV

COMMENT PREND FIN LE CONTRAT D'ENGAGEMENT

Après avoir envisagé l'hypothèse où le contrat prend fin normalement par l'expiration du délai prévu, nous aborderons l'étude des modes de rupture de l'engagement et du droit qui appartient à l'une des parties de rompre le pacte qui l'unit à l'autre si celle-ci n'accomplit pas ses obligations. Nous examinerons ensuite le privilège réservé au directeur de renvoyer l'artiste de sa seule autorité, que ce soit à toute époque, ou seulement après les trois débuts réglementaires, ou enfin sur les instructions de l'autorité municipale.

CHAPITRE PREMIER

DURÉE NORMALE DU CONTRAT D'ENGAGEMENT

Le contrat d'engagement, nous l'avons vu, n'est en somme qu'un louage de travail : il doit en suivre toutes les règles, notamment en ce qui concerne ses modes d'expiration. Deux hypothèses sont à distinguer.

§ 1. — Première hypothèse. — Aucune durée n'a été fixée par le contrat d'engagement.

Si les parties n'ont prévu aucun délai, chacune d'elle peut à sa volonté rompre le contrat en prévenant l'autre quelque temps à l'avance. C'est la formalité du congé. Le délai habituel dans lequel le congé doit être donné est de trois mois dans les théâtres de Paris. En province et sur les scènes étrangères, le délai descend souvent jusqu'à un mois. Peu importe la forme dans laquelle le congé sera signifié : il est valable même donné par dépêche ou par simple lettre. Toutefois il est prudent de s'en tenir à la lettre recommandée car il est facile au destinataire d'une lettre simple de la faire disparaître et

de rendre ainsi toute preuve impossible. La seule condition nécessaire est que l'intéressé soit personnellement averti de l'intention de l'autre partie, que ce soit verbalement ou par écrit : le Tribunal de Rouen a jugé qu'une annonce dans les journaux locaux n'était pas suffisante pour tenir lieu de congé : tout le monde ne lit pas en effet la quatrième page des journaux (Rouen, 18 novembre 1857. S. 58. 2. 588. P. 58. 605. D. 58. 2. 193. Nancy, 16 juillet 1862. *J. Le Droit*, 13 septembre 62. Trib. comm. Seine, cité par Constant, p. 293).

La nécessité du congé apparaît aussi dans le cas où l'artiste qui était engagé pour une période déterminée, est resté attaché au théâtre après l'expiration de son engagement dans les mêmes emplois (1) : le directeur ne peut le renvoyer sans avertissement préalable, et les délais dans lesquels le congé doit être donné à l'artiste sont les mêmes que s'il avait été engagé primitivement sans fixation de temps (2).

La loi du 27 décembre 1890 est donc appliquable aux directeurs et aux artistes, lorqu'il s'agit d'engagements conclus sans durée déterminée. Il en résulte que l'artiste renvoyé brusquement, sans que les délais ordinaires de congé soient expirés, a droit à une indemnité que détermineront les tribunaux.

(1) V. sur la tacite réconduction, p. 142.

(2) V. Paris, 29 avril 1848 (S. 49. 2. 112. P. 48. 1.692. D. 49. 2.47). Tribunal de la Seine, 1er mai 1851 (*J. le Droit*, 2 mai). Trib. Com. de Bruxelles 4 janvier 1887 (*J. Trib. Bruxelles 1887*, p. 202).

On sait que la loi nouvelle, en voulant être trop concise, a provoqué bien des difficultés d'interprétation. Le texte porte en effet : « La résiliation du contrat par la volonté d'un seul des contractants peut donner lieu à des dommages et intérêts », mais le législateur a volontairement oublié de dire quand ces dommages et intérêts pourraient être alloués. La jurisprudence est sortie heureusement de la difficulté et elle attribue des indemnités dans deux hypothèses qui ont été nettement distinguées par la Cour de cassation (21 novembre 1893. D. 94. 1. 237. S. 95. 1. 166), celle où le renvoi n'est pas justifié. Il est donc possible, depuis la loi du 7 décembre 1890, à l'artiste renvoyé brusquement ou pour une raison futile, d'obtenir de son directeur une certaine indemnité; l'usage au théâtre est que cette indemnité équivale à un mois d'appointements (V. Rouen, Trib. de comm 21 janvier 1889. *Gaz. du Palais*. 89. 1. 494) (1).

Si, en principe, il est vrai de dire qu'un engagement dont la durée n'a pas été prévue, peut prendre fin à toute époque pourvu que le congé ait été valablement signifié, la pratique est souvent fort différente : on s'en

(1) La Cour de cassation, qui admet aujourd'hui l'attribution de dommages et intérêts, avait avant la loi de 1890 une jurisprudence assez incertaine en matière de délai congé. Elle refusait le plus généralement d'accorder des indemnités pour renvois brusques et imméritès : toutefois un arrêt du 8 février 1859 (S. 59. 1. 102. P. 59. 385. D. 59. 1. 57), se basant sur un usage particulier à l'Opéra, accordait à un artiste renvoyé sans observation des délais ordinaires une indemnité égale à une année de ses appointements.

rapporte plutôt aux usages locaux et il est admis dans certains théâtres qu'un directeur ne peut congédier un artiste avant l'expiration de l'année théâtrale, lorsqu'il n'existe d'ailleurs aucun motif sérieux de renvoi : c'est, en d'autres termes, l'année théâtrale qu'on assigne comme durée implicite à tous les engagements d'artiste. (V. Trib. Seine, 13 octobre 1860. Ann. prop. ind. 1861, p. 125). Un jugement du Tribunal de commerce de la Seine du 14 février 1905 (Pandectes. 2. 345. *Gaz. des Trib.* 9 mars 1905) dénie au directeur le droit de renvoyer un chef d'orchestre à la veille de la répétition générale ; « les fonctions de chef d'orchestre chargé d'assurer le concours musical d'une pièce de théâtre devant être considérées comme ayant au moins la même durée que les représentations de la pièce. »

§ 2. — 2e hypothèse. — La durée de l'engagement a été déterminée par le contrat.

La formalité du congé n'est plus ici nécessaire, et lorsqu'arrive la date de l'expiration de l'engagement, on ne saurait faire grief au directeur de ne pas en prévenir l'artiste quelque temps à l'avance : mais il semble qu'il ait une sorte d'obligation morale à sa charge, que les tribunaux se sont cependant toujours refusé à sanctionner (V. Paris 3 mars 1827. *Gaz. des Trib.*, 31 mars — 16 juin 1898, S. et P. 99. 2.164. D. 99. 2. 136).

De la tacite réconduction d'un engagement conclu pour une période déterminée.

On admet généralement que le fait pour un artiste de remplir, après l'expiration du contrat, le rôle qui lui était antérieurement dévolu, vaut tacite réconduction : en d'autres termes, l'artiste qui continue à faire son service après la date fixée pour l'expiration de son engagement, donne son adhésion à la conclusion d'un nouveau contrat. Et ce contrat devient parfait si le directeur le ratifie tacitement en assumant toutes les charges qui résultaient de l'état de choses antérieur (Paris, 16 juin 1898, S. et P. 99. 2. 164. D. 99. 2. 136).

Mais on conçoit que de nombreuses contestations puissent s'élever sur le point de savoir si les parties ont voulu véritablement conclure un nouveau contrat sur les mêmes bases que l'ancien. L'artiste qui a joué son rôle, pendant quelques jours après l'expiration de son engagement, a-t-il entendu seulement rendre service à son directeur ou bien donner son adhésion à la tacite réconduction de son contrat primitif ? Le Tribunal de la Seine, dans un jugement du 3 septembre 1872 (Ann. prop. ind. 1874, p. 191) ne considère pas comme un élément suffisant de la tacite réconduction le fait que l'acteur aurait donné son concours pour quelques représentations supplémentaires : celle des parties qui veut invoquer le bénéfice de la tacite réconduction doit prouver qu'il a eu un accord formel sur ce point. (Voyez également Trib. de la

Seine, 18 décembre 1863. Ann. prop. ind. 1864. p. 80).

Mieux vaut, semble-t-il, ne pas donner de règle absolue en cette matière et ne pas suivre l'opinion de Vivien et Blanc (n. 268) qui voudraient pousser jusqu'à l'extrême les effets de la tacite réconduction : ces auteurs admettent que l'acteur qui a tenu son rôle pendant quelques jours après la date fixée pour sa libération peut exiger du directeur le payement intégral de ses appointements pendant un temps équivalent à la durée du contrat primitif, à la condition bien entendu de remplir comme précédemment tous les rôles de son emploi. C'est là une opinion évidemment excessive. Il est plus équitable de décider que l'effet de la tacite réconduction se produira seulement dans les limites de temps prescrites par l'usage des théâtres. Or, d'après cet usage, le nouvel engagement tacite aura une durée de deux mois, de six mois ou de un an tout au plus. Ainsi ramenée à de sages proportions, la tacite réconduction ne peut que faciliter la tâche du directeur tout en sauvegardant les droits des artistes.

§ 3. — Le changement de directeur ; son influence sur la durée de l'engagement de l'artiste.

De façon générale, on peut dire que l'artiste en signant son contrat ne s'engage pas à proprement parler envers le directeur lui-même, mais bien plutôt envers la direction qui acquiert à son égard une sorte de personnalité morale : cette idée a été très nettement mise en lumière par un ju-

gement du Tribunal de la Seine du 6 octobre 1880 (cité par Constant, page 317) : « Les engagements que contractent les artistes, dit ce jugement, sont censés contractés avec l'entreprise théâtrale plutôt qu'avec l'entrepreneur lui-même, en sorte que, en cas de cession du théâtre, les engagements antérieurs doivent, à moins de stipulation contraire, produire leur plein et entier effet » (1).

Si donc l'entreprise change de mains, les engagements en cours seront valables, à moins d'une stipulation précise à cet égard : c'est là un principe incontesté depuis que le privilège des directeurs de théâtre a été supprimé par le décret du 6 janvier 1864. Aucune clause spéciale n'est nécessaire, mais en pratique on prévoit la plupart du temps l'éventualité d'un changement dans la direction et on rappelle dans l'acte la règle que nous venons d'exposer.

Les parties sont d'ailleurs libres de prendre une décision contraire (Voy. notamment Paris, 25 janvier 1850, S. 50. 2. 105. D. 50. 2. 109, et Paris, 25 février 1892, S. 92. 2. 85. D. 92. 2. 255 (2). Mais cette cession a de tels

(1) V. également Paris, 8 juillet 1882 (S. 85. 2. 106. D. 83. 2. 93). Tribunal de la Seine, 16 avril 1839 (*Gaz. des Trib.*, 17 avril. *J. Le Droit*, 18 avril). Trib. de la Seine, 10 décembre 1862 (Ann. prop. ind. 1863, p. 76). Trib. Com. Seine, 2 février 1849 (*Gaz. des Trib.* et *J. le Droit*, 3 février).

(2) V. également Paris, 6 juillet 1861. (Ann. prop. ind. 1861, p. 362) aux termes de cette décision, le cessionnaire d'une entreprise théâtrale n'est pas déclaré fondé à rompre le contrat d'un artiste engagé par l'ancien directeur, sous le prétexte que le nom de cet

avantages qu'elle est rarement écartée ; au nouveau directeur, elle évite le danger de s'exposer à de graves mécomptes en recrutant trop rapidement un personnel nouveau ; aux artistes elle assure la continuation d'un traité peut-être avantageux et les met à l'abri d'un changement de fortune imprévu.

Est-ce à dire que les effets de la cession d'engagement vont être juridiquement complets, ou qu'en d'autres termes, les liens qui attachent l'ancien directeur aux artistes vont complètement disparaître et faire place à des liens nouveaux ? La question est très discutée, et nous trouvons en jurisprudence des solutions opposées. Suivant les uns, le changement de directeur s'opérant en dehors de la volonté des artistes ne peut jamais leur porter préjudice ; ils conservent donc dans leur plénitude, les droits que leur attribuait leur contrat vis-à-vis du premier directeur, à moins qu'ils ne déclarent renoncer, par une convention expresse, à faire usage de ces droits et qu'ils aient accepté une novation sur la tête du nouveau directeur (Voy. en ce sens Paris, 3 juillet 1841. P. 41. 2. 191). Paris, 10 juin 1848 (*Gaz. des Trib.* et J. *Le Droit*, 11 juin), et Tribunal de commerce de la Seine, 14 octobre 1875 (cité par Constant, p. 285). Cette opinion nous paraît rationnelle, outre que les artistes sont restés absolument étrangers à la cession et qu'ils ne sauraient dès

artiste ne figurait pas sur la liste des pensionnaires du théâtre, alors qu'il était d'ailleurs suffisamment prouvé qu'il avait eu connaissance de l'engagement.

lors supporter les conséquences d'un acte que peut-être ils réprouvent, il est impossible de trouver un raisonnement juridique à l'aide duquel affranchir l'ancien directeur de toute responsabilité.

Nous ne croyons guère soutenable, en conséquence, la thèse contenue dans un arrêt de la Cour de Paris du 14 décembre 1844 (P. 45. 1. 101), aux termes duquel le fait par un artiste de remplir toutes ses obligations sans protester à l'égard du nouveau directeur implique de sa part une adhésion tacite au contrat de cession d'entreprise et une renonciation complète à toute action en responsabilité contre le directeur primitif Pour que cette renonciation soit valable, il faut qu'elle soit faite en termes exprès (1).

(1) Il a été jugé (Paris, 17 mai 1884. *Gaz. du Palais* 1884. 2 suppl., p. 209) que même en présence d'une clause par laquelle le directeur primitif s'était engagé à faire reconnaître le contrat par son successeur, l'artiste conservait toujours son action contre le cédant, et pouvait notamment lui réclamer la somme fixée comme dédit, en cas de rupture provoquée par le nouveau directeur.

CHAPITRE II

RÉSILIATION DU CONTRAT

Nous examinerons tout d'abord le droit qui appartient à chacune des parties de demander la résiliation de l'engagement si l'autre n'accomplit pas ses obligations. Nous nous occuperons ensuite du privilège traditionnel que se réserve le directeur de congédier l'artiste pour des raisons déterminées.

Section I

Du droit pour chacune des parties de demander la résiliation du contrat si l'autre n'accomplit pas ses obligations.

§ 1. — Du droit pour le directeur de demander la résiliation du contrat si l'acteur ne remplit pas toutes ses obligations (1).

On peut énoncer en principe qu'un directeur de théâtre peut exiger la résiliation du contrat si l'artiste n'est

(1) Il importe de ne pas confondre ce droit du directeur qui dérive d'un principe juridique et qui n'est en somme que la contre-partie du droit équivalent de l'acteur, avec le privilège qu'il se réserve expressément de rompre le contrat de sa seule volonté dans telles circonstances déterminées (v. p. 159).

pas en état de remplir ou ne remplit pas volontairement toutes les obligations qui en résultent. En d'autres termes, la faute commise par l'artiste, de quelque nature qu'elle soit, pourvu cependant qu'elle ait une certaine importance, et, d'autre part, l'impossibilité physique où il se trouve de jouer convenablement son rôle, constituent deux causes distinctes de la rupture du contrat.

Dans la plupart des cas, afin que la part de l'imprévu soit réduite à son minimum, les contrats d'engagement prévoient les cas où le directeur pourra exiger la résiliation et énumèrent par avance les différentes éventualités susceptibles de la provoquer. Il nous suffira de signaler les plus usuelles de ces clauses.

1° *Il y a eu faute de l'artiste.*

Chaque fois que l'artiste contrevient au règlement il peut être frappé d'amende dans des proportions variant avec l'importance de la faute commise. Si ces amendes, plusieurs fois infligées, restent sans effet, le directeur peut user d'une arme plus redoutable et exiger la résiliation du contrat.

On a contesté la validité d'une pareille clause, comme d'ailleurs on a discuté ce pouvoir d'infliger des amendes. Nous ne reviendrons pas sur cette discussion, car il est acquis en jurisprudence qu'une clause portant, par exemple, qu'après dix amendes dans la même année l'engagement sera résilié de plein droit, doit être considérée

comme valable (V. Rouen, 30 juin 1890. *Gaz. Pal.* 90. 2. 446. Trib. comm. Seine, 24 septembre).

De même, un artiste peut être congédié s'il a cherché querelle au directeur ou à un camarade (Trib. de la Seine 26 mars 1903. J. *Le Droit*, 27 mars), ou encore si, après avoir subi avec succès l'épreuve des débuts, il a montré de la mauvaise volonté dans l'interprétation de ses rôles et n'a tenu aucun compte des observations de l'auteur.

2° *Il n'y a pas eu faute de l'artiste.*

Dans cette seconde hypothèse, l'artiste manque aussi à ses obligations, mais c'est par suite d'une circonstance tout à fait indépendante de sa volonté. Alors que tout à l'heure la faute commise entraînait contre lui une condamnation à des dommages et intérêts, c'est seulement la résiliation pure et simple du contrat qui pourra résulter pour lui d'une maladie ou d'une absence motivée.

En cas de maladie, par exemple, on ne peut songer un instant à attribuer une indemnité au directeur privé cependant d'un élément de succès peut-être considérable, mais on ne peut songer davantage, surtout si la maladie est grave et nécessite des frais de remplacement, à réintégrer l'artiste dans son rôle après sa guérison.

La jurisprudence admet donc avec beaucoup de raison que la maladie de l'acteur entraîne la rupture du contrat d'engagement, lorsqu'elle revêt un certain caractère de gravité. Souvent les contrats déterminent la durée extrême des maladies qui pourront être considérées comme

des absences excusables : on ne peut donner de règle fixe à cet égard, mais sont considérées généralement comme devant provoquer la résiliation de l'engagement les maladies qui occasionnent une incapacité de travail absolue et d'une certaine durée ; doivent être, au contraire, classées parmi les simples indispositions n'entraînant aucune conséquence grave, les maladies qui n'empêcheraient pas l'acteur de fournir un certain travail chez lui, par exemple d'apprendre le rôle d'une pièce nouvelle sans aller aux répétitions.

Un directeur de théâtre n'est pas fondé à renvoyer un artiste dont l'indisposition n'a été que passagère et ne l'a d'ailleurs pas empêché de paraître en scène alors même qu'elle aurait occasionné une faiblesse d'interprétation momentanée (Paris, 4 nov. 1890, *Gaz. Pal.* 90. 2. 531. Paris, 5 juillet 1845, *Gaz. Pal.* 6 juillet). Le ténor qui, par suite d'un rhume, ne peut atteindre les notes les plus élevées de son rôle, n'a donc pas à redouter une résiliation de son engagement.

La grossesse d'une actrice n'est pas, d'après les auteurs, une cause de rupture du contrat, mais la jurisprudence est sur ce point contradictoire ; un jugement du Tribunal d'Anvers du 26 septembre 1865 (Juris. du Trib. d'Anvers, 65, 1. 195) est conforme à la thèse de la doctrine, mais un jugement du Tribunal de commerce de la Seine décide avec raison, pensons-nous, que l'absence occasionnée par la grossesse est d'une trop longue durée pour qu'on puisse l'assimiler à une simple indisposition.

Un autre cas de résiliation que prévoient souvent les contrats, est celui d'affaiblissement des facultés intellectuelles ou de perte de la mémoire. Il faut que cette débilité mentale soit constatée par un rapport du médecin du théâtre.

Notons que le fardeau de la preuve incombe au directeur qui réclame la résiliation à la charge de l'artiste (Trib. Seine, 18 juin 1894. *Gaz. des Trib.* 18 juillet 1894). S'il veut obtenir gain de cause, il doit préciser devant les juges que l'artiste a réellement manqué à telle ou telle de ses obligations ou qu'il a été dans l'impossibilité matérielle de les remplir. Mais il se verra rarement obligé de recourir à cette procédure : nous dirons tout à l'heure comment il en est dispensé par la faculté exorbitante qu'il se réserve la plupart du temps dans le contrat de renvoyer l'artiste de sa seule autorité.

§ 2. — Du droit pour l'artiste de demander la résiliation du contrat, si le directeur n'accomplit pas toutes ses obligations.

Ce droit est pour l'acteur la contre-partie bien faible des pouvoirs que le contrat attribue au directeur : contre la déloyauté ou la mauvaise foi de ce dernier, l'artiste ne peut user que de cette arme commune à tous les contractants dans les actes synallagmatiques.

Si le directeur ne lui paye pas régulièrement ses appointements, s'il ne lui accorde pas le nombre de débuts

prévu au contrat, ou si encore il manque à ses obligations relatives aux rôles, il s'expose à la résiliation de l'engagement et à une condamnation à des dommages et intérêts. Il ne faut pas songer à donner une énumération complète des cas dans lesquels l'artiste pourra s'adresser à la justice. Signalons seulement quelques décisions qui témoigneront de l'esprit assez large dans lequel la jurisprudence sauvegarde les droits des acteurs. Un arrêt de la Cour de Paris du 25 février 1892 (S. 92. 2. 85. D. 92. 2. 255) accorde le bénéfice de la résiliation à un artiste qui, par suite de changements dans la nature du spectacle, refusait de jouer un rôle dont la liberté et le manque de dignité étaient susceptibles de porter atteinte à sa réputation : il s'agissait de la transformation d'un théâtre en café-concert. Le directeur ne pouvait en l'espèce exiger des artistes attachés au théâtre, qu'ils figurâssent dans le nouveau spectacle, sans leur avoir fait signer un nouvel engagement.

Signalons dans le même ordre d'idées un jugement du Tribunal de la Seine du 5 janvier 1889 (*Gaz. du Palais*, 1889. 1. Supp. 31) aux termes duquel un artiste, bien qu'obligé par une clause de son contrat à accepter la cession de la direction du théâtre, est fondé à refuser de jouer des rôles d'une nature différente de ceux que prévoyait son contrat (Voy. également Trib. Seine, 23 janv. 1894. *J. des Trib. de comm.*, 1895, p. 174).

Un acteur peut-il à bon droit réclamer la résiliation de son engagement, lorsque son directeur tombe en faillite?

Les avis sont là-dessus fort différents. Agnel et Guichard estiment que la faillite est une cause de rupture immédiate, mais il nous semble plus rationnel d'appliquer à l'engagement théâtral, la règle suivie en matière de louage de travail : on sait que dans le cas de faillite du patron, les ouvriers restent attachés à l'entreprise par leur contrat et ne sont autorisés à le rompre que si le syndic qui représente la masse des créanciers, ne peut leur donner des garanties suffisantes.

Il faut donc, pensons-nous, décider par analogie, que la faillite du directeur n'est pas par elle même une cause de rupture de l'engagement et que, si le syndic veut continuer l'exploitation en donnant des garanties sérieuses aux artistes, ceux-ci doivent observer toutes leurs obligations comme par le passé.

§ 3. — Les clauses de dédit.

Si les parties peuvent, restant sous l'empire du droit commun, faire fixer par les Tribunaux, le montant de l'indemnité à payer par celle d'entre elles qui n'exécute pas ses obligations, elles ont aussi la faculté de déterminer par avance le chiffre de ces dommages et intérêts : dans la pratique, elles en usent et même en abusent, car il est très rare de rencontrer des actes d'engagement sans clause de dédit.

L'utilité des clauses pénales ne peut être contestée dans

les contrats ordinaires : outre qu'elles rendent superflu tout recours à des tiers et qu'elles évitent les frais de nombreux procès, elles sont habituellement fixées sur de sages proportions. Aucune surprise n'est possible, et la crainte salutaire de cette épée de Damoclès incite certainement les contractants à remplir au mieux leurs obligations.

Mais apparaît-il que l'usage de ces clauses dans les rapports entre artistes et directeur ait diminué le nombre des procès et les résultats les plus certains des pactes de dédits ne sont-ils pas absolument contraires au but qu'on en pouvait attendre? Les neuf dixièmes des procès qui défraient les chroniques judiciaires, en matière théâtrale, commencent à peu près tous par le refus de l'une des parties de payer le dédit stipulé : on trouve le chiffre excessif, et on le soumet à l'appréciation du tribunal.

Toute la faute en est au directeur qui impose à l'artiste un dédit fabuleux, n'ayant aucun rapport avec les ressources que lui donne son engagement : il est fréquent, — les exemples abondent, et les nombreuses décisions de jurisprudence citées plus loin en font foi, — de voir stipuler un dédit de cent mille francs pour la rupture d'un contrat qui alloue dix ou douze mille francs d'appointements annuels à l'artiste. Sans doute le directeur espère-t-il ainsi faire hésiter celui-ci à prendre une décision qui pourrait lui coûter aussi cher et l'obliger plus facilement à remplir les devoirs de sa profession. Mais l'expérience a montré que la crainte d'avoir à payer une forte somme

n'empêchait pas les artistes de manquer à leurs obligations. Pour que les clauses de dédit atteignent leur but véritable, qui est de diminuer le nombre des procès, elles devraient toujours être fixées dans de sages limites et représenter la valeur approximative du préjudice causé (1).

Les tribunaux se reconnaissent le droit, d'ailleurs, d'apprécier le chiffre du dédit et de le diminuer notamment en cas d'exécution partielle : l'article 1231 est formel : « la peine peut être modifiée par le juge lorsque l'obligation principale a été exécutée en partie. » Si, par exemple, le dédit stipulé est de 15.000 francs pour sanctionner un engagement de trois ans et que l'une des parties n'a refusé d'exécuter ses obligations qu'après une année de loyale exécution, le tribunal pourra réduire à 10.000 francs la somme à payer. Cette réduction est non seulement conforme au texte de l'article 1231, mais elle est aussi empreinte du meilleur esprit d'équité : la clause n'ayant pour but que d'assurer l'exécution du contrat pendant un laps de temps déterminé doit être exactement proportionnée à la durée de l'engagement. (Trib. Seine 4 février 1869, cité par Constant p. 263.)

(1) V. Paris, 28 février 1863 (Ann. prop. ind. 1864, p. 65). Paris 15 juin 1870 (Ann. prop. 1873, p. 403). Paris, 5 janvier 1877 (Ann. prop. ind. 1877, p. 158). Paris, 22 février 1879 (Ann. prop. ind. 1879, p. 203). Paris 22 novembre 1894 (*Gaz. Pal* 94. 2. 651). Tribunal de la Seine, 25 juin 1878 (Ann. prop. ind. 1878, p. 176). 8 décembre 1888 (*Parl. Pal.* 88. 2. 642). 16 mars 1889 (*J. la Loi* 5 juin). 12 octobre 1894 (*Gaz. Pal.* 94. 2. 575). 25 janvier 1895 (*J. Le Droit*, 21 février).

§ 1. — De la Résiliation du contrat à raison d'un fait de force majeure.

L'engagement théâtral peut encore prendre fin brusquement, avant l'époque prévue, par suite d'un événement qui ne résulte ni de la faute ni du fait des parties. Lorsqu'un cas de force majeure vient empêcher l'exécution des obligations et rend impossible toute gestion des intérêts du théâtre, l'engagement est résilié.

La guerre rend-t-elle cette résiliation inévitable ? On ne peut donner de réponse positive : certes la déclaration de guerre ne doit pas entraîner immédiatement la fermeture de tous les théâtres et établissements de plaisir : mais si la ville vient à être assiégée et se trouve sous la menace constante d'incendie ou de pillage, le directeur ne peut exiger la présence en scène des artistes, comme ceux-ci, de leur côté, seraient mal fondés à réclamer leurs appointements (V. Nancy 14 juillet 1871. S. 73. 2. 38. D. 71. 2. 158).

Même au cas d'incendie, la règle n'est pas absolue : si le théâtre est entièrement détruit, le directeur peut continuer provisoirement dans une autre salle la série de ses représentations. On en vit un exemple en 1900, lors de l'incendie du Théâtre Français : il est certain que dans ce cas, les artistes n'auraient pu invoquer comme cause de résiliation l'impossibilité matérielle de remplir leurs obligations.

On peut aussi considérer comme un cas de force majeure la manifestation populaire dirigée contre le nom et la nationalité de l'auteur le jour de la première représentation. La Cour de cassation a été appelée à se prononcer sur cette question (arrêt du 3 décembre 1890. S. 94. 1. 315. — D. 92. 1. 127) à propos des troubles provoqués par la représentation à l'Opéra de Lohengrin de Richard Wagner. L'entrepreneur de spectacles qui s'était chargé de monter l'ouvrage sur la scène de l'académie nationale, devant le mouvement d'hostilité manifesté par le public avait arrêté dès le premier soir le cours des représentations. La Cour de cassation débouta de sa demande le directeur de l'Opéra qui lui avait réclamé des dommages et intérêts.

Dans l'hypothèse, — qui se présentait fréquemment autrefois, — de l'interdiction d'une pièce par l'autorité supérieure, les acteurs engagés spécialement pour la durée de cette pièce peuvent-ils actionner le directeur en dommages et intérêts? La jurisprudence considère avec raison l'interdiction comme un cas de force majeure (V. Paris, 24 septembre 1857 (Ann. prop. ind. 1857, p. 374). 24 mai 1864 (Ann. prop. ind. 1865, p. 151). Trib. Seine, 18 mars 1863 (Ann. prop. ind. 1863, p. 174); mais il n'y a pas, à proprement parler, rupture des engagements en cours: le directeur doit utiliser le talent des artistes en organisant immédiatement un autre spectacle et si la censure, comme il arrive quelquefois, revenait sur son interdiction première, l'artiste est de plein droit

maintenu dans le rôle qui lui avait été distribué (Trib. Seine, 17 août 1860, cité par Constant, p. 111). Mais il reste vrai de dire que les artistes ne sauraient être déclarés fondés à faire grief au directeur d'une interdiction d'ordre administratif, et à lui réclamer de ce chef des dommages et intérêts.

Les tribunaux ne reconnaissent pas d'autres cas de force majeure. La Cour de Bordeaux, notamment (23 mars 1900, Rec. Bordeaux, 1900, 1, 258), n'a pas accueilli la demande d'un directeur qui voulait, pour se délier de ses engagements pécuniaires, invoquer l'impossibilité d'exécution, sous le prétexte que la pièce nouvelle sur laquelle il comptait ne lui avait pas été livrée par l'auteur en temps voulu. Un jugement du Tribunal de la Seine, 15 février 1863 (Ann. prop. ind. 1863, p. 112) a décidé avec la même sévérité que le directeur était tenu de respecter tous les autres engagements alors même que la défection de l'un des principaux artistes l'obligeait à dissoudre sa troupe.

Les directeurs des scènes non subventionnées étaient autrefois exposés à un cas de force majeure qui mérite une mention spéciale : lorsqu'un de leurs acteurs était remarqué par leurs collègues de la Comédie-Française, de l'Opéra ou de l'Opéra-Comique, ils se voyaient forcés, par un usage immémorial, de leur céder son engagement sans la moindre indemnité. C'était pour eux une source de gros embarras et c'était bien là, dans toute la force du terme, un cas de force majeure. Cette prérogative a

été heureusement supprimée par le décret du 6 janvier 1864 (Paris, 25 février 1865, *Gaz. des Trib.*, 1er mars).

SECTION II

Du droit que se réserve le directeur de rompre à son gré le contrat dans certaines circonstances.

Les modes de rupture que nous avons passés en revue jusqu'à maintenant sont communs à tous les contrats synallagmatiques. Voici maintenant un caractère particulier à l'engagement théâtral.

Le directeur se réserve toujours le privilège de congédier l'artiste dans trois cas qu'il importe de bien distinguer :

1° Si l'acteur, après un certain nombre de représentations dites de débuts, n'est pas favorablement accueilli par le public, l'engagement est annulé et les parties reprennent leur entière indépendance. La période des débuts constitue donc une période d'essai, au cours de laquelle l'engagement reste suspendu par une condition. Cette clause est justifiable ;

2° Mais il serait difficile de justifier celle qui accorde au directeur le droit de congédier l'artiste à toute époque de l'engagement, pourvu que certaines règles de délai et d'avis préalables soient observées. Nous dirons tout à l'heure ce qu'il faut penser de ce privilège illégal et nous

examinerons le point de savoir s'il n'est pas contraire à l'article 1174 du Code civil ;

3° Enfin l'acteur est exposé à voir résilier son contrat si l'autorité municipale, sous un prétexte quelconque, intervient auprès du directeur et l'oblige à renvoyer tout ou partie de son personnel. Mais dans cette troisième hypothèse, le directeur n'est plus qu'un intermédiaire et nous aurons à nous demander s'il peut être déclaré pécuniairement responsable d'une mesure administrative à laquelle il est resté étranger.

§ 1. — Les Débuts.

Il est d'un usage constant au théâtre que l'acteur ne fasse définitivement partie du personnel qu'après avoir subi devant le public une ou plusieurs épreuves qui lui soient favorables. Ces représentations dites de débuts ne sont le plus souvent qu'une simple formalité quand il s'agit d'artistes connus, au talent consacré par des succès antérieurs : elles présentent au contraire une utilité incontestable pour les jeunes acteurs qui affrontent l'appréciation de la critique pour la première fois.

Quand peut-on dire que l'acteur a été agréé du public ?

La formule la plus usitée dans les contrats d'engagement est que l'acteur sera définitivement admis par le directeur « s'il a été agréé du public ». Comment faut-il entendre cette expression ? S'agit-il de tout le public, ou seulement

des abonnés ou encore de la seule critique dramatique des journaux ? On ne peut répondre de façon précise : tout dépend du théâtre où ont eu lieu les débuts et des pouvoirs que s'est réservé expressément le directeur.

A Paris, sur les principales scènes, un acteur peut se dire définitivement admis lorsque les critiques dans leurs comptes rendus du lendemain parlent de sa tenue en scène et de son intelligence du rôle en termes élogieux, lorsqu'il a recueilli, suivant l'expression consacrée, une bonne presse. Les applaudissements du public n'ont plus de signification. A la Comédie-Française et à l'Opéra la critique elle-même n'a plus aucune influence sur la décision des directeurs qui sont les seuls juges du talent de leurs débutants.

Sur les scènes de province, le public paraît avoir conservé un rôle plus important qu'à Paris, et dans certaines villes c'est lui qui, par ses applaudissements ou ses sifflets, décide en réalité du maintien ou du renvoi de l'artiste. Un jugement du Tribunal de Nantes du 13 décembre 1861 (p. 239, Constant) nous apprend que, dans cette ville, c'est le public spécial des abonnés qui est juge des débuts de l'artiste ; ce n'est qu'après avoir demandé l'avis de chaque abonné que le directeur peut prendre une détermination.

Faut-il que l'éloge soit unanime, que la presse soit enthousiaste, ou suffit-il au contraire que l'artiste ne soit pas jugé tout à fait incapable de remplir les rôles de son emploi ? Il est bien difficile de donner à cette question

une réponse décisive : pourvu que les débuts ne soient ni éclatants ni trop malheureux, le directeur conservera toujours le pouvoir de se prononcer en dernier ressort et sera rarement lié par l'appréciation du public.

Que faut-il entendre par le mot « débuts ». — Combien y a-t-il de débuts ?

L'usage le plus général est que le directeur accorde à l'artiste trois représentations de débuts. Il n'est pas facile, en effet, de juger du mérite d'un acteur après une seule apparition sur la scène ; l'émotion légitime qu'il ressent dans une circonstance aussi décisive pour sa future carrière, la nouveauté du décor sont des facteurs importants d'insuccès. Cependant s'il ne s'agit que d'une rentrée, un seul début peut être considéré comme suffisant et encore n'est-il le plus souvent que du pure forme (V. Tribunal de Rouen, 24 juin 1828. *Gaz. des Trib.*, 27 juin).

Les débuts ont lieu généralement dans le premier mois qui suit le contrat : c'est une tradition qui fait loi dans la plupart des théâtres. Il importe que le directeur soit fixé au plus vite sur le mérite réel de son nouveau pensionnaire et que ce dernier ne reste pas trop longtemps dans l'incertitude et l'inaction.

Il arrive fréquemment que le contrat précise les rôles dans lesquels l'artiste devra effectuer ses débuts ; mais cette indication n'est pas nécessaire et c'est alors au directeur, suivant les distinctions que nous avons établies, qu'il appartiendra de désigner ces rôles (V. Paris.

5 avril 1852. *Gaz. des Trib.* et *J. Le Droit*, 6 avril. Tribunal de la Seine. 27 juillet 1849. *J. Le Droit*. 5 août. Tribunal de la Seine. 2 mars 1852 (*Gaz. des Trib.* et *J. Le Droit*, 17 mars).

Les débuts sont obligatoires pour l'artiste : mais ils lui sont toujours dus.

Si le contrat d'engagement porte que l'artiste est tenu de faire les trois débuts d'usage, alors même que les deux premières apparitions en scène auraient été malheureuses, l'artiste ne saurait se dérober à la troisième épreuve. C'est pour lui une stricte obligation : peu importe que son renvoi soit dès le premier jour décidé en principe. Il est vrai que dans la pratique, il pourra obtenir une dispense du directeur, peu désireux de conserver un interprète maladroit ou malheureux (Voyez Bordeaux, 23 mai 1851. *J. Le Droit*, 5 juillet).

Si les débuts sont un devoir pour l'acteur ils sont aussi un droit absolu et il ne peut dépendre du directeur de rompre le contrat avant que la période des débuts ait pris fin. Quand bien même les deux premières épreuves auraient été désastreuses, l'acteur peut en exiger une troisième : peut être une indisposition passagère a-t-elle paralysé ses moyens, peut-être aussi le rôle qu'il remplissait ne convenait-il pas à son talent. (V. Rouen, 18 novembre 1857. S. 58. 2. 388. D. 58. 2. 193.)

Le directeur doit d'ailleurs agir avec bonne foi et faire loyalement exécuter les débuts ; la Cour de cassation

dans un arrêt du 4 mai 1905 (Pandectes 1905. 1. 370) reconnaît la nécessité d'un contrôle sur l'autorité du directeur, et si celui-ci fait preuve d'une mauvaise foi évidente, en prétextant une insuffisance des moyens de l'artiste, alors qu'en réalité son but était de se séparer de lui par ce qu'il n'en avait plus l'emploi, il doit être condamné à des dommages intérêts. Si encore il a imposé au débutant des rôles particulièrement difficiles et qu'il savait incompatibles avec son talent, il manque à la bonne foi qui doit régner entre les contractants et s'expose à une condamnation.

Un jugement du Tribunal de Nantes du 13 décembre 1861 (Ann. prop. ind. 1861. p. 435) a même exagéré un peu, semble-t-il, les droits de l'artiste en matière de débuts : il s'agissait d'une représentation au cours de laquelle des troubles avaient éclaté, provoqués par l'insuffisance du nouvel acteur. L'autorité municipale, en vertu de son droit de police était intervenue et avait intimé au directeur l'ordre de congédier sur le champ l'artiste qui avait provoqué les désordres. Le tribunal décida que le directeur devait indemniser l'artiste, parce qu'il avait manqué à son obligation de lui accorder trois représentations de débuts. Il est permis de trouver cette jurisprudence un peu sévère à l'égard du directeur : l'autorité administrative ne le couvrait-elle pas en l'espèce, et d'autre part, n'était-il pas juste que l'artiste, dont l'apparition en scène avait été si mal accueillie et avait provoqué des désordres dans la salle, se voit interdire l'accès

du théâtre sans qu'il puisse prétendre à un dédommagement quelconque ? L'intervention de l'autorité municipale devait donc, à notre avis, être considérée comme un cas de force majeure.

Faut-il également tenir pour un cas fortuit la mise en faillite ou la révocation du directeur ? En d'autres termes, l'obligation d'accorder à l'artiste les trois débuts réglementaires cesse-t-elle d'exister si le directeur vient à tomber en faillite, alors que le contrat accorde une indemnité à l'artiste pour le cas où son engagement serait résilié par la faute du directeur? La jurisprudence a été fixée sur ce point par un arrêt de Cassation du 6 août 1866 (S. 66. 1. 397. — D. 66. 1. 373), rendu en confirmation d'un arrêt de la Cour de Paris du 10 mars 1865 (cité par Constant, p. 247) (1). Cet arrêt se fonde pour étayer sa doctrine sur l'article 1178 du Code civil ainsi conçu : « La condition est réputée accomplie lorsque c'est le débiteur obligé sous cette condition qui en a empêché l'accomplissement. » Dans notre espèce, le directeur s'est obligé à accorder à l'artiste trois représentations de débuts, et, dans le cas où ces débuts seraient bien accueillis du public, à sceller définitivement le pacte d'engagement : or, la condition « si l'artiste est agréé du public » ne pouvant se réaliser dans le cas de faillite ou de révocation, peut-on dire que c'est bien le directeur qui, par sa faute, a empêché la réalisation de

(1) V. aussi Rouen, 23 janvier 1867 (S. 67. 2. 218. D. 67. 2. 212).

cette condition ? La Cour de cassation n'a pas hésité à l'admettre, se basant sans doute sur cette idée que la faillite et surtout la révocation impliquaient nécessairement une faute de la part du directeur. Il nous paraît difficile d'admettre une pareille interprétation de l'article 1178.

Ce texte fait en effet allusion à une intervention active et spéciale du débiteur, qui a voulu que la condition ne s'accomplit pas et qui a dirigé tous ses efforts dans le but de la faire défaillir. Or, peut-on dire raisonnablement que le directeur a voulu obtenir ce jugement déclaratif de faillite, a fait des démarches pour être révoqué et spécialement pour empêcher l'artiste d'effectuer ses trois débuts ?

Sans doute, la jurisprudence donne de l'article 1178 une toute autre interprétation : il suffirait, dans sa thèse, que le débiteur empêchât par son simple fait la réalisation de la condition pour que celle-ci fut réputée accomplie. En admettant un instant que cette interprétation soit exacte, peut-on affirmer que la faillite et la révocation soit vraiment provoquées par le fait du directeur : dans le premier cas, la négligence est peut-être la cause initiale de la ruine, mais celle-ci peut aussi bien résulter d'une suite de circonstances malheureuses dont il serait injuste de rendre le directeur responsable : il arrive aux plus honnêtes commerçants de tomber en faillite. Quant à la révocation, si elle peut être motivée par une gestion coupable, il est possible qu'elle soit provoquée

par des motifs d'ordre privé, auxquels la faute et même le simple fait du directeur sont tout à fait étrangers.

Il n'y a donc aucune bonne raison, pensons nous, de faire intervenir ici l'article 1178 et d'accorder un recours quelconque contre le directeur failli ou révoqué, à l'artiste dont les débuts ont été empêchés ou interrompus.

Après l'accomplissement des trois débuts réglementaires, l'engagement peut devenir définitif.

Si les débuts ont été heureux, le contrat devient irrévocable et l'artiste fait définitivement partie du personnel du théâtre. Le rôle dans lequel il a débuté devient le plus souvent sa propriété exclusive, à moins de stipulation contraire, et le directeur ne serait pas fondé à le lui retirer, alors même, comme dans l'espèce soumise au Tribunal de la Seine, le 2 juillet 1896 (*Gaz. du Palais* 96. 2. 95) que cette décision lui aurait été imposée par les auteurs de la pièce ou par une convention passée avec la société des auteurs dramatiques.

Si les débuts ont été malheureux, si l'accueil reçu par l'acteur n'est pas favorable, le directeur peut, après les trois représentations d'essai, résilier immédiatement l'engagement. La condition résolutoire venant à se réaliser, l'acte est anéanti dans le passé et les parties sont rétroactivement libérées. Il en résulte que l'acteur ne saurait prétendre à aucune indemnité ni à aucun traitement, et qu'en revanche, si, par exemple, ses débuts malheureux ont été la cause d'une diminution dans les recettes du

théâtre, il ne doit au directeur aucune indemnité (V. Trib. de comm. de Lyon dans J. *Le Droit*, 2 juillet 1837).

Il n'est pas nécessaire, pour que le contrat cesse de produire tout effet, que le directeur en prévienne l'artiste par écrit : le fait seul que les débuts ont été mal accueillis est une cause suffisante de rupture de l'engagement.

§ 2. — Du privilège que s'attribue le directeur de congédier l'artiste soit après les débuts, sans prendre comme juge le public, soit à toute époque, sous certaines conditions de délais et de préavis.

La clause que nous avons examinée dans le § 3 se justifie facilement : si, en effet, elle expose l'acteur à un renvoi prématuré, elle a le grand avantage de permettre une sage administration de l'exploitation théâtrale, et, sauf de rares exceptions, l'acteur ne pourra s'en prendre qu'à l'insuffisance de ses moyens et à la médiocrité de son talent s'il n'est pas accepté.

Nous abordons maintenant l'étude d'une clause aussi usuelle que la première, mais qu'il est singulièrement plus difficile de justifier : c'est la clause par laquelle le directeur s'attribue le droit de rompre l'engagement de sa seule autorité, sans que l'artiste puisse prétendre à la moindre indemnité, soit à toute époque de l'année, si l'intérêt de son entreprise paraît devoir l'exiger, soit après la période des débuts, même si ceux-ci ont été favorablement accueillis du public.

Deux hypothèses bien distinctes : 1° les débuts de l'acteur ont été heureux, l'appréciation de la critique flatteuse : peu importe, le directeur se réserve le droit de rompre l'engagement sans tenir compte de l'avis unanime, dès que la période préparatoire est terminée et que l'artiste a effectué son troisième début ;

2° L'engagement définitif a été conclu : nul ne se plaint de l'insuffisance de l'artiste qui a toujours rempli ses rôles avec bonheur ; eh bien, ce dernier se verra encore exposé à voir résilier son contrat, si tel est le bon plaisir du directeur, s'il a consenti à signer la clause d'après laquelle le directeur s'attribue le pouvoir de renvoyer son personnel à la fin de chaque mois, en prévenant huit jours à l'avance ou à la fin de l'année théâtrale.

1° *Renvoi de l'artiste après un temps d'épreuve déterminé.*

Il est fréquent de voir figurer dans les contrats une clause d'après laquelle le directeur se réserve le droit de renvoyer l'artiste après un temps d'épreuve déterminé, soit après les trois débuts d'usage, soit après une série de répétitions.

Cette clause ne fait pas double emploi, comme on serait tenté de le croire au premier examen, avec celle qui subordonne la conclusion définitive de l'engagement à l'accueil du public : sans doute les effets seront souvent identiques, il est bien rare que l'acteur dont les débuts ont été applaudis par le public et loués par la critique

soit jugé insuffisant par le directeur. Néanmoins, dans les cas difficiles où l'on ne peut dire avec certitude si l'acteur a, de façon évidente, été agréé par le public, on conçoit l'utilité d'une pareille clause qui laisse toute latitude au directeur. Ce dernier n'aura jamais à motiver sa décision et s'il lui paraît acquis que l'acteur ne pourra pas être à la hauteur des rôles qu'il devra remplir, il pourra, sans autre explication, résilier l'engagement purement et simplement. Il faut, même avec la jurisprudence, reconnaître à cette clause un effet plus exorbitant et autoriser le directeur à renvoyer l'artiste, même si ses débuts ont été heureusement accueillis.

Beaucoup d'auteurs ont été choqués de cette dernière conséquence et ils se sont demandés si une clause qui accordait au directeur un pouvoir aussi arbitraire n'était pas nulle par application de l'article 1174 du Code civil qui est ainsi conçu : « Toute obligation est nulle lorsqu'elle a été contractée sous une condition potestative de la part de celui qui s'oblige. »

La jurisprudence nie que cette clause soit purement potestative et que par suite elle puisse avoir pour effet d'annuler l'engagement. Un arrêt de la Cour de Paris du 26 avril 1898 (S. 99. 2. 80. D. 98 2. 526) explique ainsi sa décision : pour que cette clause soit annulable, il faudrait que la volonté du directeur soit absolument indépendante des débuts de l'acteur et que dans la réalité des faits, on ne tint aucun compte de la réussite ou de l'échec des débuts. Or, ce n'est pas ce qui arrive le plus générale-

ment : l'artiste qui est congédié par son directeur, a réellement fait preuve d'un mérite insuffisant et c'est cet élément concret, l'insuffisance du talent, qui fait que la condition n'est pas purement potestative.

Cette argumentation s'écroule, si l'on observe que pour constater cette insuffisance de talent — cause du renvoi — il suffit simplement de l'appréciation personnelle du directeur. Est il quelque chose de plus variable que ce dernier élément ? Tel juge bienveillant accueillera avec faveur les débuts d'un artiste, alors que tel autre plus sévère les trouvera très inférieurs. La condition est donc potestative puisqu'elle dépend d'une manifestation de volonté de la part de celui qui s'oblige.

Et d'ailleurs alors même que cette opinion pourrait se concevoir pour le cas où les débuts ont été réellement mauvais, et où par conséquent l'appréciation du directeur serait soutenue par un élément distinct, l'insuccès, elle n'expliquerait pas comment la jurisprudence est amenée à valider les clauses qui attribuent au directeur le pouvoir de résilier le contrat même dans le cas où les débuts ont été favorablement accueillis par le public. Dans cette dernière alternative, en effet, l'accomplissement de la condition dépend d'un caprice de celui qui s'oblige, et c'est bien là le trait distinctif des conditions purement potestatives prévues par l'article 1174 du Code civil.

Certains auteurs, pour fortifier la thèse de la jurisprudence, ont voulu décomposer l'engagement théâtral con-

clu sous la condition que le directeur se réserve de renvoyer l'artiste après ses débuts, en deux contrats bien distincts : le premier, provisoire, portant que l'acteur s'engageait à jouer dans trois représentations de débuts ; l'autre définitif ne prenant naissance qu'après l'expiration de l'autre. Mais on voit tout de suite le défaut de cette argumentation qui ne fait que davantage mettre en lumière le caractère potestatif de la condition : dire que le second contrat ne sera constitué qu'après l'exécution du premier, équivaut à dire que sa validité dépend du bon vouloir du directeur, puisque c'est lui seul qui est juge des débuts (V. Wahl, note sous Cassation, 2 mai 1900. S. et P. 1901. 1. 217).

On a prétendu enfin qu'il n'y avait pas lieu de faire intervenir l'article 1174, parce qu'il visait uniquement les obligations sous condition suspensive, et que l'engagement théâtral sous condition que les débuts seront favorablement jugés par le directeur était en réalité conclu sous condition résolutoire.

Il est contestable, tout d'abord, que l'article 1174 vise exclusivement les conditions suspensives : sa place dans le Code, au milieu d'un paragraphe étudiant la condition en général, alors surtout qu'il existe deux paragraphes étudiant séparément les règles particulières aux deux espèces de conditions, tendrait à prouver tout le contraire. Il est vrai que de bons auteurs (Toullier, t. VI n. 17. Laurent, t. XVII, p. 65 et 66. Aubry et Rau, t. IV, p. 67 et 302. Wahl, note précitée) se refusent nettement

à étendre la prohibition de l'article 1174 aux conditions résolutoires. Sans entrer dans la discussion de cette question, nous pouvons cependant faire remarquer que l'article 1174 a une utilité bien plus grande dans le cas d'une obligation sous condition résolutoire: il faut bien reconnaître qu'il y a un plus grand préjudice à détruire un état de choses acquis qu'à tromper seulement une espérance; dans une obligation sous condition suspensive il n'y a rien de plus qu'une espérance pour celui envers lequel cette obligation a été contractée. Celui ci perdra beaucoup moins si la condition ne se réalise pas, que dans le cas d'une condition résolutoire qui se réalise (V. en ce sens, Demante, t. V n° 94 *bis* III et Colmet de Santerre).

Admettons cependant, devant l'autorité d'Aubry et Rau, que l'article 1174 vise exclusivement les conditions suspensives et reprenons maintenant la distinction de tout à l'heure entre le contrat d'engagement provisoire et le contrat définitif. Ce dernier ne prendra naissance qu'à la condition que le directeur trouvera les débuts satisfaisants: or c'est bien là une condition suspensive, qui dépend uniquement de la volonté du directeur et qui comme purement potestative doit être considérée comme annulant le contrat.

Donc, même en restant sur le terrain des textes, il paraît bien difficile de donner un semblant de justification à cette clause exorbitante. Il faut avouer d'ailleurs que même si l'on trouvait dans le domaine juridique un

texte ou un raisonnement quelconque susceptibles de l'étayer, elle n'en paraîtrait pas moins, au point de vue de l'équité et du bon sens, absolument inique et injustifiable. Si les débuts ont été réellement insuffisants, l'accueil du public très froid, il est parfaitement juste que le directeur résilie immédiatement le contrat : mais si les débuts ont été heureux et que l'artiste soit cependant congédié, ce privilège du directeur devient tout à fait injustifiable.

La jurisprudence est donc, pensons-nous mal inspirée en sanctionnant les effets de cette clause (Voyez Rouen, 12 novembre 1852, S. 53. 2. 332, P. 53. 2. 578. D. 53. 2. 253) (1).

Quoiqu'il en soit, elle est maintenant solidement établie et comme elle seule, en définitive, est souveraine en cette matière d'engagement théâtral, il faut bien

(1) Les décisions abondent sur cette question, ce qui s'explique par l'étrangeté de la doctrine unanimement admise. Lyon, 6 février 1857. S. 57. 2. 560. P. 58. 7. 39. D. 57. 2. 220. Lyon, 12 janvier 1875 (Ann. prop. ind. 1876, p. 255). Rennes, 27 avril 1883 (S. 83. 2. 239. P. 83. 1. 1221). Aix, 28 juin 1886 (Rec. d'Aix 86. 2. 221). Bordeaux, 29 avril 1891 (S. 91. 2. 230. P. 91. 1. 1348). Nîmes 17 février 1893 (S. et P. 94. 2. 102. D. 94 2. 29). Paris 7 mai 1845 (S. et P. 95. 2. 247. D. 95. 2. 392). Toulouse, 31 mars 1896 (*Gaz. du Pal.* 96. 1. 767. *J. La Loi*, 25 juin 1896). Paris, 26 avril 1898 (S. et P. 99. 2. 80. D. 98 2. 526). Trib. Com. Seine, 27 juillet 1849 (*J. Le Droit*, 31 juillet). 6 janvier 1887 (*J. des Trib. de com.* 1888, p. 144). Trib. de Com. de Nice, 28 janvier 1891 (*Gaz. des Trib.*, 14 mars 1891). Tribunal du Havre (17 août 1892) (Recueil du Havre 92. 1. 196. Trib. de la Seine, 25 nov. 1899 (*J. Le Droit*, 7 février 1900). Nantes (Trib. de Com., 25 mai 1898. Rec. de Nantes, 99. 1. 126).

admettre avec elle que la clause attribuant un tel pouvoir au directeur est valable et que l'acteur ne doit pas réclamer la moindre indemnité en cas de brusque renvoi après une période d'épreuve.

Certaines des décisions citées à la page précédente font même preuve d'une rigueur impitoyable vis à vis de l'acteur et témoignent d'un souci excessif de respecter les termes du contrat. C'est ainsi que l'arrêt précité de la Cour de Lyon du 6 février 1857 décide que le directeur qui s'est réservé par contrat le droit de renvoyer l'artiste pendant le premier mois de ses débuts, peut user de cette faculté avant que ce mois ne soit complètement écoulé, sans que l'artiste puisse prétendre au moindre dédommagement pécuniaire (contra Rouen 18 novembre 1867. (S. 58. 2. 588. D. 58. 2. 193). De même la Cour de Nîmes dans son arrêt précité du 17 février 1893, insiste bien sur cette idée que le directeur est en droit de renvoyer l'artiste même si ses débuts ont été favorablement accueillis par le public. Un arrêt de la Cour de Rouen du 27 février 1864 (Ann. prop. ind. 1864 p. 451) décide que le directeur peut user du droit de résiliation après l'accomplissement d'un seul début, alors que le chiffre de trois débuts a été spécialement visé par le contrat, si le talent de l'artiste lui paraît inférieur après la première représentation. Signalons enfin un jugement du Tribunal de la Seine du 16 mars 1886 (*J. La Loi* 21 mars) qui témoigne d'une rigueur encore plus étroite que les précédentes décisions : ce jugement décide que l'artiste ne doit pas

obtenir de dommages et intérêts pour un renvoi insuffisamment justifié, même s'il est manifeste que les débuts ont eu lieu dans des conditions tout à fait défavorables à l'artiste.

On conçoit que certains tribunaux aient montré quelque mauvaise grâce à suivre cette presque unanime jurisprudence, et on rencontre çà et là quelques jugements ou arrêts qui sont nettement opposés à ce qu'on pourrait définir le pouvoir discrétionnaire du directeur.

Un jugement du Tribunal de la Seine du 18 novembre 1886 (*J. La Loi* 7 janvier 1887) déclare que le directeur n'est pas fondé à résilier l'engagement d'un artiste dont il n'a pu apprécier le talent que dans une seule audition, et cela, malgré une stipulation expresse signée par les deux intéressés. Il est, en effet, presque impossible de se prononcer sur le mérite d'un artiste après l'avoir entendu dans une seule représentation et le directeur qui s'est réservé par contrat une telle faculté n'est obligé en réalité que sous une condition purement potestative et tombe sous l'application de l'article 1174.

Nous trouvons les mêmes idées exprimées dans un arrêt de la Cour de Paris du 9 août 1893 (*Gaz. Pal.* 93. 2. 8. 2e semestre, 2e partie) (1). Aux termes de cette décision la clause qui attribue au directeur le droit de renvoyer l'artiste après un temps d'épreuve ne saurait lui

(1) V. également Trib. de la Seine, 10 octobre 1868. (Ann. prop. ind. 1868, p. 303).

permettre d'user de cette faculté, si les débuts n'ont pas été effectués d'une façon sérieuse et avec toute la bonne foi désirable : il faut de toute évidence que le talent de l'artiste ait été jugé inférieur par des critiques impartiaux, pour que le renvoi soit justifié.

Le Tribunal de la Seine, dans un jugement du 13 janvier 1891 (J. Trib. comm. 1892, p. 186), conteste également que le directeur puisse s'arroger par contrat un privilège aussi exorbitant : si le mérite de l'artiste apparaît aux yeux de tous, si encore son assiduité au travail et son exactitude aux répétitions et représentations témoignent de son observation stricte des règles du contrat, son renvoi après les débuts n'est pas justifiable et c'est s'obliger sous une condition purement potestative que de signer une pareille clause en qualité de directeur de théâtre.

Mais ces décisions, inspirées par un esprit de saine justice, sont tout à fait exceptionnelles et, comme nous donnons ici des résultats pratiques, il faut dire, avec la presque unanimité des tribunaux, que le directeur jouit d'un pouvoir absolument discrétionnaire dans l'état actuel de la jurisprudence théâtrale et qu'il est seul juge des débuts de l'artiste.

2° *Renvoi de l'artiste à toute époque de l'engagement, moyennant certaines formalités de préavis.*

Nous rencontrons dans la clause qui permet au directeur de renvoyer l'artiste à toute époque, une autre par-

celle de ce pouvoir discrétionnaire que nous trouvons si injustifiable. Peut-être même cette clause est-elle plus exorbitante encore que la précédente.

Dire en effet que le directeur peut renvoyer son pensionnaire à toute époque, n'est-ce pas affirmer que lui seul est libre de faire immédiatement cesser tout effet au contrat, si tel est son bon plaisir ? Or, n'est-ce pas là ce qui constitue le trait distinctif des obligations sous condition purement potestative ? L'artiste, avec cette clause, vit dans une crainte perpétuelle de brusque renvoi : tout le travail qu'il a dépensé pour le bien général de l'entreprise, l'aura été en pure perte ; les rôles qu'il a interprétés avec talent et qui sont devenus en quelque sorte sa propriété, peuvent, du jour au lendemain, sur un simple caprice du directeur, devenir la propriété d'un rival plus heureux, et tout cela sans que ses prétentions à une juste indemnité aient la moindre chance d'être accueillies par les tribunaux.

Et cependant la Cour de cassation dans deux arrêts récents (Cass. 1er mars 1899, S. et P. 99. 1. 261. Cass. 2 mai 1900. S. et P. 1901. 1. 217, et la note de M. Wahl) se refuse à voir dans cette clause une condition purement potestative. D'après elle, la faculté que s'attribue le directeur de pouvoir renvoyer l'artiste à toute époque de l'année, ne doit pas être considérée comme frappée de nullité par suite de son caractère potestatif, car elle laisse subsister intégralement les obligations réciproques de chaque parti : elle limite seulement la durée de celle

du directeur (1). Mais n'est-ce pas précisément l'un des traits les plus caractéristiques de la condition, ce maintien intégral des effets du contrat, tant qu'elle ne se réalise pas ? L'engagement, conclu sous condition résolutoire, ce qui est le cas, existe à l'état parfait dès le jour de sa signature, et c'est seulement quand la condition vient à se réaliser qu'il est rétroactivement anéanti. Or, ce que le législateur défend formellement dans l'article 1174 c'est que l'arrivée de la condition dépende uniquement de la volonté de celui qui s'oblige. Et il est de toute évidence que, dans notre hypothèse, c'est le directeur seul qui est maître de la réalisation de la condition : aucun élément extérieur, aucun cas de force majeure n'entre dans cette réalisation, et il nous paraît impossible, même en faisant appel aux subtilités juridiques les plus lointaines, de nier que le contrat ne soit affecté d'une clause purement potestative.

M. Wahl (note sous arrêt de Cassation du 2 mai 1900, précité) a voulu justifier plus complètement encore que ne le fait la Cour suprême la clause qui permet au directeur de renvoyer l'artiste, même avant que le contrat n'ait reçu un commencement d'exécution. La Cour de cassation ne valide la clause que dans des cas où il y a eu déjà commencement d'exécution. Mais M. Wahl, dans le but

(1) V. aussi Tribunal de la Seine, 18 novembre 1899, *Gaz. des Trib.*, 1900, 1, 21. Nîmes, 30 janvier 1900 (*Gaz. Pal.*, 1900, 1, 602). Sic Baudry-Lacantinerie et Wahl, *Traité du contrat de louage*, 2e édition, t. II, n° 2212 et s. Dabose et Goujon, p. 156-198.

de donner à la validité une portée absolue et indépendante de toute idée d'exécution, propose d'établir comme un axiome juridique que la condition potestative suspensive n'annule pas les contrats synallagmatiques à titre onéreux. Cette thèse est au moins hardie et il nous paraît difficile d'y souscrire ; alors même qu'on trouverait de bonnes raisons pratiques pour écarter l'application de l'article 1174 aux contrats synallagmatiques à titre onéreux, il n'en reste pas moins que le législateur a traité de la nullité des obligations sous condition suspensive au titre III, chapitre IV, relatif aux contrats et obligations conventionnelles en général, et qu'il a ainsi marqué de façon très évidente son intention d'établir une règle d'une portée absolument générale.

La plupart des auteurs se sont d'ailleurs prononcés dans un sens opposé aux décisions de la Cour de cassation et à la doctrine de M. Wahl. Et la jurisprudence, qui tout à l'heure, quand il s'agissait de valider la clause relative aux débuts, écartait résolument toute application de l'article 1174, se montre ici plus réfractaire à l'omnipotence du directeur.

La Cour de Paris, dans un arrêt du 24 août 1898 (précité) reconnaît en termes catégoriques que la clause qui autorise le directeur à renvoyer l'artiste pendant le cours de son engagement, renferme une condition purement potestative, et qu'un tel contrat ne saurait engendrer d'obligations entre les parties. Si l'on veut permettre au directeur de renvoyer l'artiste à toute époque, sans autre

formalité qu'un avis préalable, il faut aussi permettre à l'artiste de quitter le théâtre au moment où ses services sont peut-être le plus indispensables, la veille d'une première représentation, par exemple, sans qu'aucun recours en dommages et intérêts soit accordé au directeur. Car le contrat n'a pas été juridiquement formé (Voyez en ce sens Rouen, 12 novembre 1852. S. 53. 2. 332. P. 53. 2. 578. D. 53. 2. 243. Nîmes, 21 mars 1895. *Gaz. du Pal.* 95, 2. 47).

Un jugement du Tribunal de la Seine du 12 octobre 1894. (*Gaz. du Palais*. 94. 2. 575) décide également qu'une pareille clause entache le contrat de nullité : elle fait dépendre une situation acquise et des intérêts considérables d'un simple caprice du directeur et constitue en réalité une condition potestative. Le tribunal ne l'admet que si elle est plus étroitement limitée, si, par exemple, le directeur se réserve le droit de renvoyer l'artiste après l'expiration de chaque année théâtrale (1).

Dans cette dernière hypothèse, la résiliation de l'engagement sur simple avis du directeur est évidemment plus justifiable. L'intérêt de l'entreprise exige, en effet, que le personnel des artistes soit partiellement renouvelé après chaque saison. Et d'ailleurs pour écarter toute application de l'article 1174, on peut aisément considérer le contrat qui a été signé pour une longue période comme divisé en

(1) L'année théâtrale débute généralement en septembre pour finir fin juin : c'est l'usage le plus généralement suivi dans les théâtres de Paris (V. Trib. Seine, 29 octobre 1894 *Gaz. du Pal.* 94. 2. 676).

une série de contrats prenant fin chacun après l'expiration de chaque année théâtrale. Mais il faudrait toujours pour que les parties aient des droit semblables et que l'engagement soit conclu sur un pied d'égalité absolu, que l'acteur puisse lui aussi quitter le théâtre à la fin de chaque année sans être tenu de payer aucun dédit.

Dans la pratique, malheureusement, cette égalité n'existe pas : soit que le directeur se déclare seul juge des débuts de l'artiste et se prétende en droit de le renvoyer alors même que le public l'aurait favorablement accueilli, soit qu'il se réserve le privilège de rompre l'engagement à toute époque de l'année, il s'arroge toujours un pouvoir discrétionnaire que la jurisprudence a le grand tort de protéger et même d'encourager.

§ 3. — Renvoi de l'acteur sur l'ordre de l'autorité municipale.

Si l'artiste a échappé à l'épreuve des débuts et s'il a su s'attirer la bienveillance de son directeur, il peut cependant du moins dans presque tous les théâtres de province, se voir exposé à une autre cause de renvoi brusque et imprévu ; l'autorité municipale peut, en effet, intervenir auprès du directeur et lui réclamer le congédiement immédiat de l'un de ses pensionnaires, si son attitude en scène a provoqué des désordres dans la salle ou s'il a contrevenu aux dispositions du règlement de police en vigueur.

On a beaucoup discuté pour asseoir ce droit sur une base juridique, et ici encore, la jurisprudence s'est montrée obstinément contraire aux intérêts de l'acteur.

D'où vient, s'est-on demandé, que l'acteur puisse perdre ainsi le bénéfice de son engagement sur l'intervention d'un tiers absolument étranger au contrat ? En vertu de quel principe peut-on valider cette intrusion de la municipalité dans les rapports entre artistes et directeur ?

Lorsque la salle de spectacle est la propriété de la ville — ce qui est le cas de la plupart des scènes de province — les obligations dérivées du louage de cette salle entre la ville et le directeur sont contenues ordinairement dans un cahier des charges. Ce document renferme toujours une clause qui donne au maire le droit de faire fermer la salle, si l'ordre public vient à être troublé. Suffit-il donc que l'acteur ait déclaré dans son contrat qu'il adhérait aux clauses du cahier des charges, pour que son renvoi soit justifié ?

Dans d'autres cas, l'acteur s'engagera à respecter les règlements de police en vigueur : or ces règlements sont toujours conçus en termes impératifs et portent que le maire pourra exiger le renvoi d'un artiste dont l'apparition en scène serait le signal de troubles et de manifestations. Là encore, comment seront réglés les rapports entre le directeur, exécuteur non responsable des ordres de l'autorité supérieure et l'acteur qui prétend avoir droit à une indemnité ?

Il est hors de doute, tout d'abord, que l'acteur ne saurait actionner la ville en dommages et intérêts : la jurisprudence a toujours considéré l'artiste comme suffisamment engagé par la clause d'adhésion au cahier des charges ou aux règlements de police en vigueur (voyez Limoges, 11 juillet 1898. — S. et P. 1902. 2. 127 — et D. 1901. 2. 380). Cet arrêt est d'autant plus significatif qu'il vise un cas de renvoi tout particulier : celui où le talent de l'artiste serait jugé insuffisant par l'autorité municipale. Cependant aucune raison d'ordre et de police ne milite en faveur d'une pareille décision : on comprendrait sans doute qu'un maire, soucieux du calme et de la dignité de ses administrés, intervienne auprès d'un directeur de théâtre pour exiger le rappel à l'ordre et même le renvoi d'un artiste dont la présence sur la scène causerait du scandale, mais il est difficile, pensons-nous, d'admettre qu'un maire s'érigeant en critique d'art, exerce une influence quelconque sur les débuts de l'artiste. La Cour de Limoges s'est donc peu inquiétée des mobiles qui faisaient agir l'autorité municipale : il suffit, dans son opinion, que l'acte d'engagement porte que l'artiste est tenu de respecter les règlements en vigueur pour que son renvoi ne puisse lui donner droit à réclamer une indemnité à la ville.

Peut-être l'acteur aura-t-il plus de chance de succès s'il actionne le directeur en dommages et intérêts : la jurisprudence est, en effet, divisée sur la validité de ce recours. Certains tribunaux se sont toujours refusés à

allouer à l'artiste autre chose que les appointements du mois en cours, tandis que d'autres lui accordent, au contraire, le montant des sommes qui restent à courir sur son engagement total.

Dans la première catégorie signalons un arrêt de la Cour de Lyon (5 juin 1869. Ann. prop. ind. 1870. p. 82) qui considère la décision de l'autorité municipale comme un cas de force majeure pour le directeur qui ne peut en aucune façon se soustraire à son application (V. dans le même sens Trib. Seine. 14 mars 1863. Ann. prop. ind. 1863. p. 345). De même un jugement du Tribunal de Douai (17 janvier 1894. S. et P. 94. 2. 314) refuse toute indemnité à l'artiste renvoyé sur les injonctions du maire, alors qu'il existe des règlements de police ou un cahier des charges attribuant ce droit de renvoi à la municipalité, et que l'artiste a déclaré dans son acte d'engagement vouloir s'y conformer (V. également un arrêt de la Cour de Rennes du 30 décembre 1861 (S. 62. 2. 524. P. 63. 969).

Mais un autre courant de jurisprudence est absolument contraire au précédent et nous pouvons maintenant citer quelques décisions qui ne considèrent pas l'interdiction par l'autorité municipale comme un cas de force majeure et allouent dans cette éventualité des dommages et intérêts à l'acteur.

Un arrêt de la Cour de Toulouse (28 novembre 1829 (S. et P. chron.) affirme expressément ce droit à une indemnité, surtout si l'acteur a heureusement affronté

l'épreuve des débuts et n'a montré depuis lors aucune mauvaise volonté. Peu importe la mention que les parties s'engagent à respecter les règlements en vigueur ou même les clauses du cahier des charges : un simple rappel de ces clauses ou règlements ne suffit pas pour que l'artiste puisse être constamment exposé à un brusque renvoi sans indemnité (V. aussi Trib. comm. Amiens, 24 juin 1827. *Gaz. des Trib.* 29 juin).

Nous trouvons la même solution dans un arrêt de la Cour d'Alger (26 mai 1903. *Gaz. du Pal.* 14-15 juillet 1903. *J. Le Droit* 24 septembre 1903) qui se refuse à voir dans l'intervention de la municipalité un cas de force majeure pouvant entraîner la résiliation du contrat sans dommages et intérêts pour l'artiste. D'après les considérants de cet arrêt, la mention d'obéissance aux règlements en vigueur ne prouve pas que l'acteur ait eu connaissance de ces règlements. C'est une faute pour le directeur de ne pas faire connaître à l'artiste les règlements de police ou les clauses du cahier des charges relatives à la police intérieure du théâtre et cette faute est susceptible d'engendrer une obligation à des dommages et intérêts. Pour que le directeur fut déchargé de cette obligation il faudrait qu'il apportât la preuve de la communication effective de ces règlements ou clauses à l'acteur. Or on conçoit qu'une telle preuve sera presque toujours impossible.

Nous avons ainsi terminé l'étude des différentes manières dont prend fin le contrat d'engagement théâtral :

ce qui peut frapper davantage un esprit impartial c'est que ce contrat pourrait recevoir à juste titre le qualificatif de synallagmatique imparfait, non pas au sens où l'on entend communément cette expression, mais parce que les droits qu'il a fait naître sont d'une inégalité incontestable et que les intérêts de l'acteur sont toujours sacrifiés — serait-ce un legs de cette fâcheuse renommée des comédiens d'autrefois — à ceux du directeur.

CONCLUSION

Compétence des tribunaux et moyens de preuve.

Nous avons dit, au début de notre étude, que le contrat d'engagement pouvait être envisagé sous deux aspects différents suivant que l'on se plaçait au point de vue du directeur ou point de vue de l'acteur.

Pour le directeur, l'énumération contenue dans l'article 632 du Code de commerce ne laisse aucune place à la discussion : le directeur est un commerçant et par suite tous ses actes, tant principaux qu'accessoires revêtent le caractère commercial. D'où cette conclusion que l'engagement théâtral est un acte de commerce si l'on envisage seulement la personnalité du directeur.

Si on se place au contraire au point de vue de l'acteur, le caractère civil de l'acte d'engagement ne saurait davantage être contesté : l'ouvrier ne peut être considéré comme commerçant par cela seul qu'il est aux ordres d'un entrepreneur ou d'un manufacturier, de même l'acteur, que son contrat lui assure ou non une part dans

les bénéfices, reste absolument étranger au droit commercial.

Nous nous trouvons donc en présence de deux personnes dépendant, tout au moins quant aux principes, de deux juridictions différentes. L'acteur ne pourra être assigné que devant les tribunaux civils, que ce soit le directeur qui lui intente un procès à l'occasion de son contrat ou toute autre personne, un fournisseur, par exemple.

Le directeur pourra, au contraire, au choix du demandeur, être cité devant le tribunal civil ou le tribunal de commerce : cette dualité de juridiction est du moins reconnue par la doctrine et la jurisprudence. Mais on peut affirmer que sur le terrain des principes la juridiction commerciale est la seule compétente. Et la règle réapparait avec toute sa force quand il s'agit d'un procès entre deux directeurs ou entre un commerçant quelconque et le directeur de théâtre (Voyez arrêt de la Cour de Nîmes du 21 février 1893. D. 93. 2. 439).

Deseure (voyez n°s 24 et suiv.) et Constant (p. 130) voudraient que cette faculté reconnue à l'acteur de porter à son choix le débat devant la juridiction civile ou la juridiction commerciale se muât en une obligation stricte de s'adresser au Tribunal de commerce. Il est certain que cette manière d'agir serait plus pratique et plus logique : outre qu'elle éviterait beaucoup de longueurs et de frais inutiles, la juridiction unique répondrait mieux à la conception juridique des procédures d'exception, comme

la procédure commerciale dont le principal caractère est d'englober d'une façon absolue et exclusive tous les procès qui portent sur des faits ou des actes de commerce.

On a voulu aussi, pour des raisons d'ordre pratique, permettre au directeur de théâtre d'assigner les acteurs devant le Tribunal de commerce, et pour étayer cette prétention sur un raisonnement doctrinal, on a dit que les acteurs abdiquaient, en signant leur contrat, leur personnalité civile et devenaient *ipso facto* de simples commis. Cette idée, émise par quelques bons auteurs, (Boistel n° 45. Orillard : compétence des tribunaux de commerce n° 350. Nouguier, des Trib. de comm. t. I. p. 443) avait un instant rencontré un accueil favorable auprès des Tribunaux. La Cour de Montpellier, notamment, dans un arrêt du 20 décembre 1874 (cité par Constant p. 280) avait attribué compétence au Tribunal de commerce dans un procès où l'acteur était défendeur : la thèse des auteurs est exposée dans cet arrêt d'une façon remarquable : « Attendu que la compétence particulière restreinte est basée sur l'avantage qu'a reconnu le législateur à rendre commune aux commerçants proprement dits et à leurs facteurs, commis ou serviteurs, une juridiction spéciale mieux à portée que tout autre d'apprécier les faits qui, sans émaner de commerçants ni constituer des actes de commerce se reliaient de la manière la plus étroite aux opérations commerciales elles-mêmes, — attendu que les mêmes motifs qui ont fait étendre la

juridiction des Tribunaux de commerce aux personnes non commerçantes désignées dans l'article 634, s'appliquent incontestablement aux artistes dramatiques pour les faits purement relatifs à l'entreprise du théâtre dans lequel ils ont engagé leurs services ;

Attendu que les qualifications de facteurs, commis et serviteurs de l'article 634 ne sont pas tellement restrictives qu'on ne puisse faire rentrer dans ces dénominations, sinon dans le sens usuel des mots, du moins dans le sens qu'a entendu y attacher le législateur, les artistes faisant partie d'une direction théâtrale ;

Attendu que toute entreprise de ce genre est soumise plus qu'aucune autre, de la part de ceux qui concourent à son exploitation à des conditions de discipline et de fidélité dans les engagements, conditions à l'accomplissement desquelles le public lui même est presque toujours intéressé et qui rendent indispensable, pour le jugement des affaires la concernant, une juridiction rapide et rapprochée du siège de la direction... » Puis l'arrêt ne considère pas comme une objection à sa thèse la décision de la Cour de cassation du 24 février 1864 que refuse d'attribuer aux acteurs ce privilège établi par les articles 2101 du Code civil et 549 du Code de commerce en faveur des gens de service ou commis : car le privilège est de droit étroit et ne peut être étendu au delà des termes précis par la loi, sans préjudice aux intérêts opposés d'autres créanciers.

Certes, il faut reconnaître que c'est là une argumenta-

tion sérieuse et séduisante et il ne faut pas s'étonner qu'elle ait été adoptée par d'autres juges (Cour de Toulouse, 22 décembre 1856, D. 66. 2. 230. Cour de Pau, 29 juillet 1864, D. 66. 5. 1. Trib. comm. Paris, 21 janvier 1865, D. 66. 5. 13). Mais l'habileté de raisonnement n'a pas trouvé grâce devant la Cour de cassation, qui, dans un arrêt du 8 décembre 1875, revient à une plus stricte observation des principes du Code et accorde à la thèse adverse un triomphe complet (Voy. en ce sens, Bordeaux, 1er avril 1867, cité par Constant, p. 261, et Rouen, 26 novembre 1902, *Gaz. du Pal.*, 27 janvier 1903). D'après l'arrêt de la Cour de Bordeaux précité, si l'article 632 répute actes de commerce, les entreprises de spectacles publics, il en résulte bien que les directeurs sont eux-mêmes de véritables commerçants, mais il n'en résulte aucunement qu'il en soit de même pour l'acteur qui n'est à aucun titre l'associé de l'entrepreneur et n'a fait que lui louer son talent ou son industrie.

Le concours personnel que l'acteur fournit à l'entreprise en vertu de son engagement, ne modifie pas la nature purement civile de celui-ci ; soumis par cette nature à la juridiction ordinaire, il ne pourrait en être distrait que par une disposition de loi formelle.

En outre, si l'on compare l'article 632 aux articles 633 et 634, l'attention du législateur apparaît bien évidente de laisser les acteurs en dehors de la juridiction commerciale ; les articles 633 et 634 soumettent en effet expressément à cette dernière juridiction : 1° pour les con-

testations relatives à leurs loyers et engagements les gens de mer attachés au service des bâtiments de commerce ; 2° les facteurs, commis ou serviteurs pour le fait du trafic des marchands auxquels ils sont attachés. Or, les artistes ne sont nullement des commis ; ce dernier mot, dans son acception usuelle et sa racine étymologique, suppose un mandat plus ou moins large de représenter le chef de l'entreprise commerciale, de diriger en son nom et pour lui tout ou partie de son exploitation ; or les artistes ne font rien de semblable, ils ne sont en aucune manière les mandataires de leur directeur.

Il est donc impossible de faire rentrer les artistes dans les termes des articles 632, 633 et 634 du Code de commerce ; or, comme le dit l'arrêt de Cassation du 8 décembre 1875 « les tribunaux de commerce n'exercent qu'une juridiction exceptionnelle qui ne peut être étendue au delà des limites déterminées par la loi ».

Procès entre acteurs et directeurs des théâtres subventionnés.

On admettait autrefois que les procès qui s'élevaient entre les directeurs et les pensionnaires des théâtres subventionnés devaient être portés devant les tribunaux administratifs. Les directeurs n'étaient-ils pas en effet de simples fonctionnaires ? C'est ainsi que les contestations qui naissaient entre les artistes et le directeur de l'opéra devaient être tranchées, aux termes du règlement du 5 mai 1821 par le ministre de la maison du roi. Un arrêt

du Conseil d'Etat du 20 mai 1843 (S. 43. 2. 430) avait élevé cette règle à la hauteur d'un principe en décidant que tous les procès entre artistes et directeurs des théâtres subventionnés étaient du ressort des tribunaux administratifs et particulièrement du ministère de l'Intérieur.

Aujourd'hui, quoique nommés par le gouvernement, les directeurs des théâtres subventionnés ne sont plus des fonctionnaires et les procès que leur intente les acteurs sont de la compétence des tribunaux de commerce (Voy. arrêt de Cassation du 3 janvier 1837. S. 37. 1. 8, et Ann. Trib. de comm. de la Seine, 18 janvier 1831. *Gaz. des Trib.*, 19 janvier. Le Tribunal de la Seine, dans un jugement du 4 janvier 1856 (Ann. prop. ind. 1857, p. 30) est particulièrement significatif à cet égard ; il décide qu'on ne doit pas confondre au point de vue de la compétence, les procès qui naissent à propos de l'exécution du contrat d'engagement et ceux qui sont relatifs aux marchés de fourniture : tandis que ceux-ci, aux termes du décret du 11 juin 1806, doivent être soumis à l'autorité administrative, les premiers relèvent de la juridiction commerciale et toute clause de l'acte d'engagement qui attribuerait compétence au ministre ou au Conseil d'Etat devrait être frappée d'une nullité absolue comme contraire à l'ordre des juridictions (1).

(1) A la Comédie-Française les actes d'engagement portent que les procès qui pourront s'élever sur l'interprétation du contrat seront déférés au Conseil judiciaire du théâtre. Sur la valeur de cette

Moyens de preuve.

Si c'est l'acteur qui est cité en justice pour non-exécution de ses obligations, les modes de preuve qu'on pourra employer contre lui seront ceux du droit civil, et la preuve par témoins ne sera recevable que dans les cas où l'objet du litige n'atteindra pas 150 francs.

Contre le directeur, au contraire, et pour tous les actes se référant à sa profession, les modes de preuves seront ceux de l'article 109 du Code de commerce et notamment la preuve par correspondance (Voir un exemple dans un jugement du Trib. de la Seine du 7 mars 1904, *Mon. jud.* Lyon, 22 mars 1904) et la preuve testimoniale (V. Paris, 6 juillet 1861, Ann. prop. ind. 1861, p. 362, et Trib. Seine, 4 avr. 1894, J. *La Loi*, 23 avril 1894) ou encore un ensemble de présomptions « graves, précises et concordantes » (Trib. Seine, 3 juillet 1857, Ann. prop. ind. 1857, p. 350).

clause, reproduite par l'article 50 du pacte social du 27 germinal an XII, v. Paris, 19 août 1831 (*Gaz. des Trib.* 20 août), 7 mars 1843 (S. 43. 1. 141) et Tribunal de Com. de la Seine, 23 août 1831 (*Gaz. des Trib.*, 24 août).

Vu : Le Doyen, GLASSON.

Vu : Le Président de la Thèse, LE POITTEVIN.

Vu et permis d'imprimer :

Le Vice-Recteur de l'Académie de Paris,

L. LIARD

APPENDICE

Théâtre de l'Opéra-Comique.

Entre les soussignés :

M. A. C.. directeur du théâtre de l'Opéra-Comique, pour lequel domicile est élu au théâtre de l'Opéra-Comique, d'une part,

Et M. . . . . . .

présentement à . . . . y demeurant, d'autre part,

a été convenu et arrêté ce qui suit, savoir :

Moi, ... je m'engage envers M. A. X. . ., directeur de l'Opéra-Comique, pour . . . . . à partir du . . . . jusqu'au . . . . .

1° A chanter et jouer sur le théâtre de l'Opéra-Comique et sur tous autres que bon semblera au directeur, soit en France, soit à l'étranger, dans les représentations comme dans les matinées, tous les rôles anciens et nouveaux qui me seront distribués, et qu'il jugera convenir à mon physique et à mes talents, sans distinction d'emploi, à chanter et jouer dans les concerts qui pourraient être donnés et généralement à me prêter au bien et à l'utilité du théâtre, toutes les fois que j'en serai requis, fut-ce dans deux pièces différentes par représentation et deux fois par jour, le matin et le soir.

Tout artiste engagé pour un nombre déterminé de représentations, c'est-à-dire au cachet, et que, par indisposition ou par

sa faute, aura manqué une représentation, perdra un cachet, puis, à dater du lendemain, autant de journées d'appointements qu'il restera dans l'incapacité de paraître en public, lors même qu'il lui serait possible de faire le service des répétitions, le directeur restant seul juge de l'application de cette règle ;

2° A me trouver à toutes les répétitions générales ou particulières, aux leçons et à toutes les assemblées qui seront indiquées par l'administration, aux heures qu'elle jugera convenables et qu'elle fixera par les tableaux dits de service, sous peine des amendes établies à ce sujet pour les Règlements faits ou à faire, et à me conformer à toutes les autres dispositions desdits Règlements pour faire la police et l'ordre du spectacle ;

3° A me fournir à mes frais tous les habits de ville convenables à mes rôles ; tous les autres costumes me seront fournis par l'administration, à l'exception du linge, des chaussures de toute espèce, des maillots, pantalons et tous objets de bonneterie, des perruques, coiffures. Il est bien entendu que je devrais me contenter des costumes qui me seront présentés, sans y rien changer à moins d'autorisation spéciale et écrite.

Toute perte, toute détérioration du matériel sera imputée à l'artiste qui en aura été la cause.

Le port des moustaches et de la barbe et subordonné à l'approbation de la direction ;

4° A jouer partout où il plaira au directeur, sans exiger aucune augmentation ni dédommagement, si ce n'est les frais de voiture et le transport des effets nécessaires, dans le cas où les représentations auraient lieu hors de Paris ;

5° A ne jamais m'absenter de Paris sans une autorisation écrite et à avoir mon domicile dans un périmètre de deux kilomètres du théâtre.

A ne jamais jouer, ni chanter sur aucun théâtre, dans aucun concert public ou particulier, payant ou non payant, pour quelque motif ou sous quelque prétexte que ce soit, sans le consentement exprès et par écrit du directeur.

Toute infraction à cette dernière clause me rendra passible d'une amende d'un mois de mes appointements, sans préjudice du droit que se réserve l'administration de résilier le premier engagement, à la fin du mois en cours, par une simple déclaration extra-judiciaire ;

6° A payer la plus forte recette du théâtre si, par ma faute, j'empêchais une représentation. Dans le cas où je n'aurais occasionné qu'un changement de spectacle ou de distribution, je ne devrais que la différence de la recette réalisée avec la plus forte recette du théâtre, laquelle est dès à présent fixée, à forfait à 9.000 francs.

L'administration appliquera l'une ou l'autre des pénalités par voie de retenue sur mes appointements ;

7° En cas d'événements imprévus, lors même que je ne jouerais pas, afin de donner à l'administration la faculté de remplacer un ouvrage par un autre, je m'engage à laisser chez moi, si je m'absentais, l'adresse où l'on pourrait me trouver, et à jouer le soir même dans la pièce qui serait indiquée ;

8° A être toujours prêt à jouer, sans répétition, les rôles que j'aurais joués à l'Opéra-Comique depuis moins d'un an ;

9° A être prêt à jouer les rôles qui me seront désignés, savoir pour une pièce en un acte, la sixième jour de la remise qui me sera faite du rôle, poème et musique ; pour une pièce en deux actes, le dixième jour, pour une pièce en trois actes le vingtième jour. Il est bien entendu que ces délais s'appliquent aux rôles les plus longs du répertoire, et que pour des rôles de moindre importance, le directeur aura le droit de fixer des délais plus courts ;

10° Aucune indisposition ou maladie ne me dispensera de service qu'autant qu'elle aura été justifiée par un certificat d'un des médecins du théâtre, et je m'engage à aviser l'administration par lettre portant heure datée, à fin qu'elle ait à m'envoyer un médecin.

Ce certificat devra constater l'impossibilité absolue de faire le

service à défaut de quoi je serais considéré comme refusant de jouer, et soumis à une amende égale à un mois de mes appointements, sans préjudice du droit de résiliation accordé d'autre part au directeur pour refus de service.

L'administration pourra exiger que cette consultation soit renouvelée tous les cinq jours.

En cas de simple indisposition, je m'engage à rester chez moi tant qu'elle durera, à moins que ma sortie soit ordonnée par écrit par le médecin du théâtre.

Si mon indisposition ou maladie se prolongeait au delà de quinze jours, mon engagement pourra être résilié, s'il plaît ainsi à l'administration, par une simple lettre recommandée.

Toute absence même autorisée, pour quelque cause que ce soit, entraînera la perte d'autant de jours d'appointements;

11° A l'égard des dames enceintes, l'administration sera seule juge du moment où il lui paraîtra convenable d'exiger la cessation momentanée de leur service, et dès lors les appointements seront supprimés jusqu'à parfait rétablissement;

12° Dans le cas où soit par maladie, soit par accident, soit par une cause quelconque, mes facultés viendraient à subir une altération qui ne me permettrait plus de tenir convenablement les rôles portés à mon répertoire ou appartenant à l'emploi pour lequel j'ai été engagé, mon engagement pourra être suspendu ou résilié par l'administration.

Cette altération de mes facultés devra être constatée par trois arbitres choisis l'un par l'administration, l'autre par moi, le troisième sera choisi d'un commun accord par l'administration et par les deux arbitres désignés.

Dans le cas où l'entente ne pourrait s'établir, le troisième arbitre sera nommé par une ordonnance de M. le Président du Tribunal civil, rendue à la requête de la partie la plus diligente.

Les trois arbitres réunis décideront à la majorité des voix et sans aucun recours;

13° Je ne pourrais demander la résiliation du présent engage-

ment dans le cas où M. X... se retirerait, et je m'engage à reconnaître pour directeur celui qui lui succèderait, au cas où le nouveau Directeur n'entendrait pas user du droit de résiliation stipulé ci-contre, article 17;

14° En cas de clôture du théâtre ou de suspension continue des spectacles, par suite d'incendie, d'épidémies, d'émeutes, de révolution de réparations à la salle ou pour quelque cause que ce soit, dépendant ou non de la volonté du directeur, mes appointements ne me seront pas dus; mais dans le cas où la clôture s'étendrait au delà de trois mois, je me trouverais libre, et le présent engagement serait rompu. Dans le cas de retrait ou de suspension de tout ou partie de la subvention, du retrait du privilège pour quel que ce soit, l'administration aura le droit de résilier le présent engagement et n'aurait en ce cas à me payer que les jours échus de représentation;

15° S'il survenait une contestation portée devant les tribunaux compétents, le service ne pourrait nullement en souffrir; je m'oblige donc, en conséquence, à satisfaire provisoirement aux ordres de l'administration, à défaut de quoi l'article 6 me serait appliqué.

Il est formellement convenu qu'en cas de procès pour non acceptation de rôle, refus de service quelconque, mes appointements seraient suspendus de plein droit, jusqu'à la solution judiciaire passée en force jugée;

16° Le directeur se réserve expressément pour lui seul le droit de résilier le présent engagement sans indemnité d'aucune sorte :

1° Un mois après le jour du début de l'artiste, dans le cas où ce début (n'eût-il eu lieu que dans un seul rôle et dans une seule représentation) ne leur paraîtrait pas suffisant;

2° Au cours même des répétitions qui précèderont ce début, dans le cas où l'insuffisance de l'artiste y apparaîtrait de nature à compromettre toute épreuve publique, le directeur restant seul juge d'en décider. L'artiste dans ce cas recevrait ses appointements du mois courant;

3° Chaque année, le 31 mai, en me prévenant un mois à l'avance et nonobstant la durée ci-dessus fixée du présent engagement:

4° Au cas d'un refus de service dûment constaté, tous droits réservés pour le dommage causé de ce chef.

17° Le présent engagement est également résilié de droit dans le cas de décès, démission, révocation, ou de tout événement entraînant la cessation des fonctions du directeur;

18° Le présent engagement pourra être suspendu tous les ans, à la volonté du directeur, pendant les mois de juin, juillet, août et septembre, lors même que le théâtre resterait ouvert et à la charge pour le directeur d'en prévenir l'artiste un mois à l'avance.

Pendant cette suspension, les appointements de l'artiste sont supprimés et il s'engage à venir répéter gratuitement quinze jours avant la reprise de son engagement sur simple avis de l'administration Par dérogation au § 1er de cet article, M... s'engage à concourir à la représentation nationale du 14 juillet, s'il est désigné pour le spectale. Si l'artiste était en congé au moment du 14 juillet, il lui serait payé pour cette représentation un cachet égal au .. de ses appointements mensuels antérieurs au mois de juillet.

Même au cours de son congé, l'artiste ne pourra faire usage de son talent dans le département de la Seine ni dans celui de Seine-et-Oise, sans l'autorisation de l'administration, et ce à peine de résiliation ou de payement du dédit, si bon semble au directeur ;

18° Afin d'éviter les difficultés qui pourraient survenir à la fin du présent engagement, à l'occasion de son expiration, les parties déclarent renoncer respectivement aux droits qu'elles pourraient invoquer au sujet de la tacite réconduction ; en conséquence la date d'expiration du présent dégagera immédiatement les parties contractantes, et si par une circonstance quelconque, M... jouait dans un ou plusieurs spectacles après

l'engagement expiré, l'administration, non plus que l'artiste, ne pourrait exciper de ce fait pour prolonger son engagement, et il ne serait dû à l'artiste que le temps qu'il aurait donné comme supplément à la durée de l'engagement.

Moyennant les clauses ci-dessus fidèlement exécutées, M. le directeur s'engage à payer à M... la somme de...;

19° Les soussignés se soumettent respectivement à l'exécution du présent engagement sous peine d'un dédit de la somme de... . payable au plus tard dix jours après la rupture du présent engagement ; passé lequel temps outre le dédit, tous dépens, dommages et intérêts pourraient etre exigibles du premier contrevenant;

20° Les Tribunaux de Paris seront seuls compétents pour statuer sur toutes contestations relatives aux présents.

Fait en double à Paris, le...

Théâtre du Palais-Royal

Entre nous soussignés.... . d'une part :

Et M X... se déclarant libre de tout engagement et faisant élection de domicile pour l'exécution du présent à Paris, d'autre part,

Il est convenu ce qui suit :

Nous.... . engageons par ces présentes M. X... pour remplir dans les théâtres et les troupes dirigées par nous, en tout temps, à toute heure et en tous lieux, et meme à l'Étranger, à notre réquisition et dans deux théâtres le même jour, si le cas le requérait, en chef, double, partage et remplacement même au besoin, tous les rôles qui lui seront désignés, sans que, dans aucun cas, il puisse résulter pour nous l'obligation de faire jouer M X... lorque l'administration ne le jugera pas convenable.

Et moi X... je m'engage à me conformer à tous les usages du théâtre, à tous les règlements faits ou à faire, et notamment à celui en date du 1er novembre 1841, dont je déclare avoir une entière connaissance à me soumettre aux amendes fixées par l'administration, ainsi qu'aux lois, ordonnances et actes de l'autorité régissant les théâtres en général et celui du théâtre du Palais Royal en particulier;

A suivre le théâtre partout où se transportera la troupe entière ou seulement une partie de la troupe, même à l'étranger, sans exiger aucune allocation ni dédommagement autres que des frais de voiture et le transport de mes effets, qui me seront accordés toutes les fois que la distance excédera quatre kilomètres;

A paraître et figurer au besoin, à chanter les chœurs, à danser, faire des armes; enfin à me prêter de la manière la plus complète et la plus absolue au bien général de l'entreprise et aux nécessités des représentations;

A ce qu'il soit loisible à l'administration de ne me payer que la moitié de mes appointements à dater du 1er mai jusqu'au 1er septembre; cette moitié sera réversible sur les mois de décembre, janvier, février et mars.

A laisser l'administration maîtresse de résilier le présent engagement si elle le juge convenable (cette résiliation étant à sa disposition sans réprocité) dans le cas où les amendes que j'aurais encourues conformément aux dispositions du règlement s'élèveraient pour un mois à la moitié de mes appointements fixes du mois:

A fixer mon domicile à Paris à une distance d'un quart d'heure au plus du théâtre, et à ne pas m'absenter de Paris sans le consentement par écrit des directeurs.

A souffrir, dans le cas d'une clôture de spectacle, par force majeure ou pour quelque cause que ce soit, par exemple, destruction partielle ou totale de l'immeuble où s'exploite le théâtre, ou toute autre cause prévue ou non prévue, cette clôture ne

fut-elle que d'un jour, que mes appointements soient supendus et ne recommencent à courir que du jour où le théâtre rouvrirait sous le même titre et avec le même directeur ; à ne pouvoir, dans tous les cas, contracter d'engagement définitif avec un théâtre de province, ni meme paraître sur aucun théâtre de Paris, qu'après que le terme de six mois expiré depuis le jour de la clôture ;

A me fournir de linge, bas, chaussures, et coiffures en tout genre, enfin de tous les effets quelconques d'habillement, excepté les costumes des pays étrangers, en tant qu'ils n'auront aucun rapport avec les costumes français actuels ;

A ne jouer ou ne paraître sur aucun théâtre, chanter ou faire ma partie dans aucun concert public ou particulier pendant la durée du présent engagement, sans une permission écrite de l'administration, à peine d'une amende de un mois de mes appointements par chaque infraction à la présente disposition.

Si M. X... contractait une maladie ou indisposition qui l'empêchât de jouer ou de faire son service, ainsi que devront le justifier les certificats du médecin de l'administration, qui seuls feront foi, les appointements seront suspendus pendant la durée de cette indisposition, quelque courte qu'elle puisse être, s'agit-il d'un jour seulement, jusqu'à parfait rétablissement et reprise d'un service régulier et suivi, sans que cette circonstance puisse entraîner la nullité du présent engagement, jusqu'au deuxième mois expiré, époque à laquelle l'administration aura seule le droit de rompre le présent engagement, droit qui lui est réservé expressément par ces présentes, pour ce cas et pour celui où différentes indispositions ou maladies, qui auraient lieu même à des intervalles plus ou moins longs, auraient privé le théâtre du service de M. X... pendant un total de deux mois dans le cours d'une année sans être tenu au payement d'aucun dédit ni indemnité.

Si, par raison de santé, M. X..., refusait de paraître dans une représentation annoncée et que le médecin du théâtre déclarât

que M. X.. est en état de reprendre son service, il serait passible, en cas de refus, d'une amende égale au montant de la plus forte représentation.

Un second refus dans les memes circonstances, rendrait M. X..., passible du payement du dédit stipulé au dernier article du présent, et l'engagement se trouverait résilié de plein droit.

S'il est réservé par le présent engagement un congé à M. X..., il ne pourra exploiter ni faire usage de son talent que sur un théâtre distant au moins de quarante kilomètres de la capitale.

Il est expressément convenu que toute espèce d'appointements sera suspendue pendant tout le temps dudit congé, quelle qu'en puisse être la durée.

L'administration aura le droit de retrancher dudit congé tout le temps, quel que court qu'il soit, pendant lequel M. X..., n'aurait pu, par indisposition ou maladie, faire son service.

En conséquence quelle que soit l'époque du congé de M. X..., il ne pourra commencer à en jouir qu'après s'être libéré envers l'administration d'un nombre de jours de service égale à celui pendant lequel il aurait été indisposé pendant le courant de l'année (s'agit-il d'un jour ou deux).

Il est bien entendu que dans ce cas l'administration devra à M. X..., un nombre de jours d'appointements égal à ceux qu'elle jugera à propos de lui redemander.

S'il survenait entre les soussignés quelques difficultés sur l'exécution du présent, elles seraient jugées par les tribunaux ; mais il est bien convenu que le service journalier ne pourrait aucunement en souffrir. M. X.. , s'oblige en conséquence à satisfaire à toutes les réquisitions qui lui seraient adressées par l'administration, et notamment à payer le produit de la plus forte représentation, si il en empêchait une.

En cas de retraite, cession, abandon, transmission de droit d'exploitation ou décès des directeurs soussignés, ou de l'un

d'eux. M. X..., n'aura aucun recours à exercer contre eux leurs familles ou leurs héritiers, pour la partie du présent engagement qui resterait encore à exécuter mais seulement contre celui des directeurs ou administrateurs soussignés qui resterait, ou contre les nouveaux directeurs ou administrateurs qui viendraient à être placés à la tête du théâtre et que M. X... s'oblige à reconnaître.

Le présent engagement est souscrit pour cinq ans, mais l'administration se réserve seule le droit de le résilier à la fin de la première année, en prévenant M. X... trois mois à l'avance.

Cet engagement pourrait aussi être résilié de droit dans le cas où M. X..., viendrait à ne pas plaire au public, comme aussi dans le cas ou M. X..., subirait une détention de plus de trois jours, par voies judiciaires et de police ; si les directeurs ne jugeaient pas la résiliation convenable, ils auraient le droit de supprimer les appointements pendant tout le temps de la détention.

Moyennant ces clauses fidèlement exécutées, il sera alloué à M. X..., la somme de huit mille francs pour les deux premières années ; celle de neuf mille francs pour la troisième et la quatrième année, et celle de onze mille francs pour la cinquième et dernière année, payable de mois en mois par portions égales, pendant la durée du présent engagement qui commencera le 1er juillet 1869 et finira le 30 juin 1874

M. X..., aura droit : 1° à un feu de cinq francs par pièce dans laquelle il jouera ; 2 à une représentation à bénéfice pendant le cours de la troisième année du présent engagement ; le produit sera partagé par égales portions entre l'administration et M. X..., après toutefois prélèvement des frais détaillés ci-contre, et d'une somme de cinq cents francs fixée à l'avance pour les frais à l'année du théâtre.

Le présent engagement aura même force et valeur que s'il était passé par devant notaire : voulons qu'aucun de nous ne puisse y manquer sous quelque prétexte que ce soit, à peine d'un dédit

de la somme de cinquante mille francs payable au comptant, et dont la valeur ne pourra être diminuée à quelque époque que ce soit, pas même dans les derniers jours de l'exécution du présent engagement.

Fait double à Paris, le 15 septembre 1868.

(Signatures)

Nota. — Afin d'éviter toute incertitude relativement au partage du produit des représentations à bénéfice qui pourraient être accordées par le présent traité, les frais de théâtre demeurent établis ainsi qu'il suit :

1° *Frais du jour :*

On intitule frais du jour tous ceux inhérents au spectacle de la soirée, tels que les droits des auteurs, celui des hospices, le payement de la garde, des sapeurs-pompiers, le coût des affiches et les feux des artistes.

2° *Frais extraordinaires :*

Ces frais s'expliquent d'eux-mêmes : ce sont les frais que nécessite la représentation d'ouvrages étrangers au Répertoire du Théâtre du Palais Royal, et dont le bénéficiaire fait choix.

Ainsi : Transport de décors ou de mobilier d'un théâtre à un autre, frais de voiture, accessoires, costumes, feux à des artistes étrangers, location d'instruments, copie de rôles et de musique etc.

3° *Frais à l'année :*

Les frais à l'année sont ceux qui résultent des marchés, engagements, traités faits à termes, tels que le loyer de la salle, l'éclairage, les appointements des artistes, musiciens, employés, impositions, assurances, etc., etc.

TABLE DES MATIÈRES

TITRE III

Ar. ROUSSEAU, Imprimeur-Editeur, PARIS.